







KUNSTGESCHICHTE

DES

MITTELALTERS.



KUNSTGESCHICHTE

DES

MITTELALTERS

VON

DR. FRANZ v. REBER

DIRECTOR DER KGL. BAYR. STAATSGEMÄLDEGALERIEN,
PROFESSOR ORD: AN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE UND PROF. HON. C. AN DER
UNIVERSITÄT ZU MÜNCHEN.



MIT 422 ABBILDUNGEN.



LEIPZIG
T. O. WEIGEL
1886.

Inhalt.



Illustrationen-Verzeichniss.





Einleitung.

Die Kunst des Alterthums sondert sich in nationale Gruppen, welche durch so tiefe Klüfte von einander abgegrenzt erscheinen, dass eine wesentliche Abhängigkeit der einen von der anderen theils nicht entstehen, theils nicht erhalten werden konnte. Nach Race, Sprache, Religion und Sitte in keinem oder nur in geringem Zusammenhang miteinander, stehen die Mesopotamier einer- und die Aegypter anderseits, endlich in ihrer dreihundertjährigen Blüthezeit die Hellenen auch in der Kunst sich fremd, ja fast diametral gegenüber. Sowohl nach Grundideen wie nach Formen selbsteigen gestaltet sich in jeder dieser Gruppen die Architektur, und ebenso eigenartig sowohl nach Inhalt wie nach Typus erscheinen die Ideale ihrer Plastik und Malerei.

Die Unterschiede zwischen diesen Gruppen sind und bleiben auch grösser, als sie die zeitliche Entwicklung innerhalb einer derselben hervorzubringen vermochte. Die neuesten Entdeckungen auf chaldäischem Boden haben ergeben, dass von der Kunst, wie sie aus dem 8. Jahrhundert stammend am oberen Tigris vorgefunden worden ist, die Grundlagen schon drei Jahrtausende früher in Untermesopotamien vorhanden waren. Noch gleichartiger zeigt sich die Cultur und Kunst der Aegypter von den Zeiten der Pyramidenerbauung oder wenigstens von der ramesseischen Periode bis zum Einbrechen der Perser im Nilland. Selbst das weit entwicklungsfähigere Volk der Hellenen bietet nicht blos in seiner Architektur von den selinuntischen und altionischen Tempeln bis zu den Bauten der alexandrinischen Zeit dieselben Ideen und Formen dar, sondern verräth auch schon in den Aegineten die Keime derselben nationalen Kunst, der wir auch noch in den pergamenischen Sculpturen begegnen, und zeigt somit auf beiden Gebieten ein Gepräge, das von jenem der orientalischen Culturvölker schroff geschieden ist. Die nationalen Kunstformen bleiben sogar noch über die Zeit der politischen Selbständigkeit hinaus bestehen. Denn wie die Ptolemäer mehr selbst ägyptisirten, als sie Aegypten zu hellenisiren vermochten, oder wie die

Seleuciden wenigstens am Euphrat mehr in die Fussstapfen eines Nebukadnezar oder Darius als in jene Alexanders traten, so pflanzte auch Hellas seine Cultur und Kunst über die Katastrophen von Chäronea und Kynoskephalä hinaus unentwegt fort.

Der griechischen Kunst fiel aber verdientermassen noch eine höhere Mission zu, als der Cultur der orientalischen Völker, nämlich jene einer langdauernden, ja in gewisser Einschränkung nie mehr ganz beseitigten Ausbreitung über alle occidentalen Völker. Zunächst gelang es ihrer Ueberlegenheit, gerade des Volkes sich zu bemächtigen, welches das bisherige hellenische Sprach- und Culturgebiet politisch erobert hatte, nämlich der Römer. Einen Erfolg wie diesen hatte selbst Alexander's Weltherrschaft der griechischen Cultur nicht zu verleihen vermocht, obgleich der Umkreis des Hellenismus durch ihn und seine Nachfolger immerhin beträchtlich erweitert worden war. Denn während die Richtung der Eroberungen Alexander's nach dem Osten in den durch Race und Anschauungen widerstrebenden Nationalitäten das Hellenenthum versumpfen liess, fand die überwiegend europäische Cultur der Hellenen bei dem hauptsächlich europäischen Eroberungsgebiet der Römer einen der Verbreitung wie Erhaltung günstigeren Boden. Auch war es für den römischen Reichskoloss weder mehr nöthig, noch erspriesslich, jene toleranten Concessionen in religiöser, administrativer und socialer Beziehung zu machen, wie sie den Diadochen zweckdienlich erschienen. Nicht daher von Alexander an, sondern erst seit dem Beginne der römischen Weltherrschaft wurde der Hellenismus im eigentlichen Sinne international, worin ihn allerdings die biegsamere römische Umbildung nicht unwesentlich unterstützte.

Aus diesem international gewordenen römischen Hellenismus aber erwuchs die mittelalterliche Kunst. Zunächst in vorwiegend inhaltlicher Verschiedenheit, wie sie der Uebergang in den Dienst des Christenthums mit sich bringen musste, denn formal bleibt die Kunst durch Jahrhunderte hindurch classisch, wenn auch unter stetig fortschreitendem Verfall. In der That kann die altchristliche Kunst insbesondere der Westhälfte des römischen Reiches, nämlich in Italien und den davon abhängenden westlichen Ländern, als eine Verfallsperiode der römischen gelten. Weniger in der Osthälfte des römischen Reiches, dessen Kunst und namentlich Architektur unter Justinian ein Gepräge gewinnt, das sich wenigstens nicht lediglich als degenerirende Reproduction der römischen darstellt. Allerdings hat auch die byzantinische Architektur ihre Grundlage im römischen Gewölbe- und insbesondere Kuppelbau, und die musivische Malerei Ravenna's repräsentirt sogar nicht viel

mehr als eine Staffel auf der Verfallsleiter der römischen Kunst, aber es ist doch nicht zu leugnen, dass wir es im Ganzen mit einer Stylentwicklung zu thun haben, welche keineswegs ganz selbstlos lediglich an dem Gegebenen zehrt. Die Kunst gewann ein einigermassen nationales Gepräge dadurch, dass sie durch Wiederheranziehung orientalischer Elemente, die seit dem Aufblühen der griechischen Kunst keinen wesentlichen Einfluss mehr auf das classische Alterthum geäussert, dem Gefüge des oströmischen Reiches selbst entsprach, das sich aus halb abendländischen, halb morgenländischen Bestandtheilen aufgebaut hatte. Lag auch in diesen Elementen keineswegs etwas Neues, so erwuchs aus der Mischung derselben doch eine bestimmte Färbung und eine gewisse nationale Eigenart. Namentlich aber entstand aus ihr jener Einklang zwischen dem Wesen der Nation und deren künstlerischer Ausdrucksform, welchen man nationalen Styl nennt. Damit verband sich die Erhaltung einer nicht zu unterschätzenden technischen Leistungsfähigkeit, welche auch den westlichen Völkern um so mehr imponirte, je rapideren Fortgang in Rom Unvermögen und Erschöpfung nahmen. Indem man erkannte, dass eine traditionell geschulte Technik nur mehr auf byzantinischem Boden zu suchen sei, schätzte man die byzantinischen Leistungen seit dem 7. Jahrhundert mit Recht als die höchsten in allen christlichen Landen und hielt Import wie Nachbildung für gleich wünschenswerth. Der Nimbus, den der Thron von Byzanz als Rest der römischen Weltmacht aus dem Untergang der einen Reichshälfte gerettet hatte, noch weiter aufgehellt durch das kraftvolle Auftreten Justinian's, strahlte daher auch von der Kunstthätigkeit am Bosporus und von deren Dependenzen wieder. Und wie man die byzantinische Suprematie, welche durch den legalen Charakter wie durch eine festere Organisation den meist ephemeren Staatengründungen der germanischen Völkerwanderung gegenüber sich geltend machte, nicht verkannte, so beugte man sich auch bis zu einem gewissen Grade vor der Hegemonie der Byzantiner auf dem Felde der Kunst.

Die Kunst von Byzanz war jedoch nicht von der Art, um sich eine ähnliche Stellung zu erringen, wie sie früher der römisch-griechischen und später der französisch-gothischen beschieden war. Dazu war das oströmische Reich zu entfernt von dem Entwicklungskreise der westeuropäischen Nationen. Es widerstrebte die abendländische Sprache und Kirche, und am meisten das wachsende germanische Element, welches mehr Anknüpfungspunkte in der weströmischen, als in der oströmischen Cultur fand. Siechte auch die abendländische Classicität in zunehmender Schwäche dahin, so blieb doch den germanischen Völkern

die Tradition der aus weströmischen Händen von Anfang an empfangenen Cultur und Religion, wie die lateinische Sprache als Sprache der Kirche und der Bildung in Kraft blieb. Byzantinische Cultur drang im Allgemeinen nicht weit über die Hofkreise hinaus und erlangte auch da nur eine sehr beschränkte Würdigung. Auch leitete sie sich mehr von secundären Quellen, wie von Ravenna oder Unteritalien, vermittelst dünner und anderweitig inficirter Rinnsale in die westeuropäischen Canäle. Die basilikale Architektur mit ihren römisch-classischen Formen, wie die Malerei des späteren Katakombenstyles, blieb im Uebergewicht, und wenn man davon ablenken wollte, erging man sich lieber in rohem Barbarendilettantismus und in wilden Versuchen selbständiger, aber ganz ungeschulter Art, als dass man sich zu dem schwierigen und doch nicht befriedigenden Byzantinismus bequemte.

Es konnte übrigens keinem Zweifel unterliegen, dass die Zukunft im Schoosse jener germanischen Reiche liege, welche sich seit der Völkerwanderung im Westen Europas gebildet hatten. Denn aus der Verbindung des Germanenthums mit römisch-christlicher Cultur entsprang das neue Staatensystem Europas, und begannen schon vor 800 jene Umgestaltungen sich zu entwickeln, welche den Hauptinhalt des Mittelalters ausmachen. Ihren ersten Höhepunkt hatten diese mit Karl dem Grossen gewonnen, der die germanische Nation zu imponirender Machtstellung von bleibender Bedeutung erhob. Doch unterscheidet sich die Cultur der Zeit des grossen Franken nicht so wesentlich von jener der nächstvorausgegangenen Zeit, dass die Kunstgeschichte mit Karl des Grossen Erscheinen eine so einschneidende Veränderung constatiren könnte, wie die politische Geschichte. Des grossen Kaisers Thätigkeit auf diesem Felde trägt vielmehr das Gepräge der Fortsetzung oder selbstlosesten Wiederaufnahme antiker Traditionen und, soweit gewollt, kaum eine Spur von Eigenart, nationaler Färbung und Neuerung. Aachen ersteht als ein anderes Rom, und wenn ausser der alten Cäsarenstadt noch andere Vorbilder nöthig scheinen, so werden sie in Ravenna, der letzten weströmischen Residenz, vielleicht in Mailand und Umgebung gesucht, wie auch die Römerstädte der Rheinlande, welche die Völkerwanderung etwa noch ausreichend geschont hatte, nicht ohne Einfluss geblieben sein mögen. Dies verrathen die Bauten des Kaisers an Palästen und Kirchen ebenso wie die plastischen Arbeiten, zu welchen antike Statuen, z. B. das eherne Reiterbildniss des Theoderich aus Ravenna, Bronzethüren und -Geländerbrüstungen als Vorbilder über die Alpen geschleppt wurden. Am wenigsten gesichert erscheint dies in der Malerei, obwohl auch hierfür mehr als die byzantinische Musivtradition und Wandmalerei die römische,

vielleicht unter theilweiser lombardischer Vermittlung vorgelegen zu haben und wenigstens soweit geherrscht zu haben scheint, als nicht neue Darstellungsgegenstände zu neuer Behandlung drängten. Wo aber die Kunst auf eigenen Füssen zu stehen suchte, da scheint Karl der Grosse die selbständigen Versuche mehr geduldet als befördert zu haben, wie er es auch höchstens ertrug, wenn die englischen und irischen Gelehrten und Missionare dem irischen Flechtstyl durch die Illuminationskunst den Weg in's Ornament bahnten.

Weit mehr stylistische Selbständigkeit als die karolingische Kunst entwickelte die Kunst des Islams. Nicht von vornherein: denn Omar's und seiner Nachfolger Schaaren brachten bei ihrem Einbruche in die Nachbarländer wenigstens keine monumentale Kunst mit und erborgten anfangs Alles von den unterworfenen Nachbarvölkern in den oströmischen Provinzen, in Persien und Indien. Aber sie wussten das Erlernte zu einer Einheit zu verbinden, welche unter Zuthat eigener, aus dem Textilgebiete herübergenommener Formen mit der Zeit selbständigen Charakter erhielt und zum Styl erwuchs. Durch die Araber stellte sich jener Dualismus wieder her, der im Alterthum die Cultur in eine orientale und occidentale Welt zerlegt hatte. Wenn uns aber die Kunst des Orients nicht von der gleichen Bedeutung erscheint, wie die abendländische und demgemäss uns nur eine untergeordnete, mehr episodische Behandlung abnöthigt, so ist dies keineswegs nur durch einseitige Vorliebe für unsere eigene Cultur oder gar durch Ueberschätzung derselben bedingt. Denn abgesehen von dem fast gänzlichen Fehlen der Plastik und Malerei ist auch der Architektur die constructive Consequenz keineswegs eigen, welche den Hauptwerth der mittelalterlichen Bauthätigkeit des Abendlandes darstellt. Auch ist der Einfluss, den der Orient auf die abendländische Entwicklung ausübt, ein geringerer, als man anzunehmen geneigt ist. Selbst in Spanien, wo der Contakt näher und anhaltender war, als er sich sonst anlässlich der Kreuzzüge ergeben konnte, bedingt die blühende maurische Kunst die Gestaltung der christlichen nur ganz nebensächlich. Auch in Sicilien wirkte der Islamismus nicht weit über die Insel hinaus, obgleich er durch Umstände, welche bei der speziellen Behandlung erörtert werden sollen, mehr Umfang gewann. Und wie man an Karl des Grossen Hofe trotz bestehender Berührungen keinerlei Einwirkung findet, so entnimmt auch die deutsche Kunst von der Zeit der Ottonen an dem Orient keine erheblichen Motive, trotz entschiedener Inclination einiger Hohenstaufen für die in Sicilien vorgefundene Cultur. Kurz seit die frühere Anschauung, dass die Gothik nach wesentlichen Bestandtheilen in dem Vorgange der arabischen Kunst wurzle, hinfällig geworden, er-

scheint die Darlegung der arabischen Kunstentwicklung für die Erklärung der abendländischen nicht mehr von besonderer Wichtigkeit.

Bis zu den Ottonen herab herrschte demnach im Abendlande die antike Tradition. In ihrem Hinsiechen nur wenig gehemmt durch die byzantinische Stabilität, wurde sie auch nur wenig aufgefrischt durch originale Regungen, welche zu vereinzelt, zu dilettantisch und zu barbarisch sind, um zu einem stylbildenden Erfolge gelangen zu können. Erst nach der Mitte des 10. Jahrhunderts beginnt die reproduktive Thätigkeit einer mehr selbständigen zu weichen, indem zunächst eine neue Formensprache die traditionelle zu verdrängen strebt. Dadurch erfolgte aber keineswegs ein gleichzeitiges und gleichmässiges Aufblühen aller Künste. Plastik und Malerei erhoben sich noch lange nicht aus ihrer kümmerlichen Unterordnung, welche diesen Künsten nur einigen dekorativen Antheil, vorwiegend auf dem Felde der Geräthbildnerei und des Handschriftenschmucks gewährte. Dagegen strebt die Architektur bahnbrechend voran. Mit der erwachenden Selbständigkeit wächst die Schaffensfreude, mit der durch reiche Production reifenden Erfahrung der Erfolg. Innerhalb eines Jahrhunderts vollzieht sich wenigstens in gewissen Gebieten eine Entwicklung, wie sie selbst nicht in den Zeiten Justinians, somit seit fast einem Jahrtausend nicht mehr zu verzeichnen war. Das Fortschreiten von der flachgedeckten Basilika der Ottonen bis zu den gewölbten Domen von Mainz und Speier ist ein so stetiges, rationelles und organisches, dass wenigstens in Deutschland von der Entwicklung und Vollendung eines neuen Baustyles gesprochen werden kann, der bei gesicherten Grundformen an constructivem Werthe wie an künstlerischer Mannigfaltigkeit und Reife verhältnissmässig wenig zu wünschen übrig liess.

Deutschland steht um 1100 unter den europäischen Völkern in diesem Betrachte ebenso obenan, wie in politischer Hinsicht. Aber zu einer Hegemonie deutscher Kunst kam es in weiterem Umfange nicht. Es werden zwar das westliche Frankreich, das nördliche Italien, wie die östlich und nordöstlich angrenzenden Länder von dem deutschen Vorgang berührt, aber im Ganzen und Grossen gehen Frankreich und Italien ihre eigenen Wege. Die Südhälfte Frankreichs und Toscana bilden ihre Weise aus der Antike heraus und die pyrenäische Halbinsel wie England werden fast ausschliesslich von Frankreich aus beeinflusst, das erstere vom Südwesten, das letztere vom Norden.

Von der Mitte des 12. Jahrhunderts an findet endlich die mittelalterliche Kunst ihren glänzendsten und epochemachenden Ausdruck im Herzen des nördlichen Frankreich. Vorab auch in etwas einseitiger Be-

schränkung auf die Architektur, welche in verhältnissmässig rascher Entwicklung nicht lange zögerte, ihren Siegeszug in die Nachbarländer anzutreten. Der Culturprinzipat war damals entschieden von Deutschland auf Frankreich übergegangen, ja er war durchschlagender und umfassender geworden als der deutsche vorher gewesen. Alle Länder Europas mit Ausschluss der byzantinisch cultivirten schlossen sich dem neuen gothischen Style an, wenn es auch einzelnen gelang, aus dem Zusammenstoss der eigenen Tradition mit dem Import eine gewisse Selbständigkeit zu entwickeln. Mit dem besten Erfolge erreichten das Letztere die Deutschen, welche zunächst im Uebergangsstyl einen erfreulichen Compromiss schufen und dann sogar das Verdienst erwarben, den überkommenen Styl am consequentesten auszugestalten. Am freiesten schalteten die Italiener, welche der Gothik stückweise entnahmen, was ihnen eben constructiv und dekorativ passend erschien, ohne sich dem System und den damit verbundenen Consequenzen zu unterziehen. Auch wahrt in Italien jeder Landestheil seinen provinziellen Standpunkt, zum Theil unter fast vollständiger Ablehnung der französischen Weise, wie im Kirchenstaat.

Ein ähnlicher Zusammenhang wie in der Architektur macht sich bald auch in den anderen Künsten geltend, wenn sich auch in diesen die nationalen Unterschiede etwas schärfer ausprägen. Die Plastik Frankreichs, am Anfang der gothischen Periode von den sächsischen Leistungen der Uebergangszeit überboten, arbeitet sich endlich Hand in Hand mit den architektonischen Ziergliedern zu einer Ueberlegenheit empor, welche der von der französischen Architektur im 13. Jahrh. errungenen nichts nachgab. Mit der qualitativen Höhe auch an Umfang gewinnend, geht sie in statuarischer wie Reliefarbeit weit über das hinaus, was die Plastik der romanischen Periode, vorzugsweise an das Geräth gewiesen und an diesem noch immer in Fühlung mit der altchristlichen und byzantinischen Kunst, geschaffen hat. Sie gewinnt namentlich den verloren gegangenen monumentalen Charakter wieder, und erlangt unter entschiedenem Zurücktreten der Metallarbeit abermals in der Steinsculptur ihr Hauptfeld. Die französischen Portalsculpturen des 13. Jahrhunderts werden auch auf dem ganzen Continent nur von den Marmorarbeiten Italiens derselben Epoche erreicht.

Dieser Aufschwung der französischen Steinsculptur ist aber nicht blos in dem Uebergang der künstlerischen Arbeit von den Mönchshänden auf Laienhände begründet, so wichtig auch dieser Umstand für die Ausbildung der Architektur wie der Plastik werden musste. Denn diese Wandelung hätte zwar die Befreiung aus den hieratischen Fesseln der Mönchskunst, aber an sich noch nicht jene Empfindungstiefe und jene fast clas-

sische Formschönheit herbeiführen müssen, die man an den Sculpturen von Reims nicht genug bewundern kann. Ebensowenig kann in der Verschiebung des tonangebenden Centrums der Culturentwicklung von Sachsen und den Rheinlanden in das Herz von Frankreich der Hauptgrund für diese Erscheinung gefunden werden. Denn dieser liegt vielmehr in der vermehrten und verfeinerten Bildung, welche allerdings vom Herzen Frankreichs ausgehend, einem höheren Kunstleben den Boden schuf, eine Bildung, welche zwar vorerst ähnlich, wie früher auf die klerikalen Kreise, auf die ritterlichen beschränkt war, aber doch allmälig auf das Volk ausstrahlte und seiner Gesammtthätigkeit einen anderen Zuschnitt gab. Dadurch aber erzeugten sich Culturänderungen von einer so einschneidenden Bedeutsamkeit, dass man die Erscheinungen der Gothik nicht lediglich als eine consequente Fortsetzung dessen betrachten darf, was man Romanisch nennt, sondern eine scharfe Scheidung aufrecht halten muss, welche ja Uebergänge so wenig ausschliesst, wie bei allen Culturepochen.

Deutschland erscheint auch in der Plastik zunächst in einer secundären Stellung, am Rhein in einem Zustande entschiedener Abhängigkeit von Frankreich, auf einem mehr selbständigen Wege in Sachsen und Franken unter Anknüpfung an das, was in Freiberg und Wechselburg schon am Schluss der vorigen Periode geleistet worden war. Dafür macht der etwas zähe Conservatismus in der Zeit, in welcher Frankreich wieder erschlaffte, einem regen Aufschwunge und einer Thätigkeit Platz, die sich endlich die volle Selbständigkeit eroberten. Das bürgerliche Wesen der deutschen Reichsstädte beförderte Anschauungen und Ideale, welche im dritten Stande wurzelten und dem überkommenen kirchlichen Darstellungskreise nothwendig ebenso eine der Nation entsprechende Gestaltungsweise verleihen mussten, wie sie der Architektur insbesondere durch die deutsche Hallenkirche zu Theil geworden war. Dazu und damit zusammenhängend warf sich Deutschland mit besonderer Vorliebe auf die Holzsculptur, welche auf die Steinarbeit zurückwirkend nicht blos der gesammten Plastik ein besonderes Gepräge gab, sondern selbst auf die Malerei von Einfluss ward.

Noch weniger Concessionen als in der Architektur macht Italien dem französischen Vorgange in der Plastik. Die Kunst Nicola Pisano's geht wie jene seiner unteritalischen Vorläufer auf die römische Antike zurück. Man hat darin den Anfang der Renaissance gesehen und damit jene Verwirrung geschaffen, an welcher die Behandlung der mittelalterlichen Kunst zum Theil bis jetzt krankt. Nicola's Rückkehr zur Antike hat jedoch so wenig wie jene des Kaisers Friedrich II. mit der Re-

naissance zu thun. Man könnte ebenso die Tendenzen Karl des Grossen oder die Elfenbeinplastik der Zeit Heinrich II. in diesem Sinne geltend machen, namentlich aber die Sculpturen von Freiberg und Wechselburg oder die Werke der Hochblüthe gothischer Plastik zu Reims. Ueberall verbindet sich mit Antikenstudium ein Aufschwung, also in gewissem Sinne eine Renaissance der Antike wie der Kunst. Allein es fehlt überall das Individuelle, das wir von den Werken der Renaissance, und zwar weit unbedingter, als die Wiederaufnahme der Antike, zu fordern haben. Zeit- und Localrichtung überwiegt auch in der Pisaner Schule die persönliche Eigenart der Meister, welche lediglich die Spitzen der Schule repräsentiren. In der That wäre Verfasser geneigt, Nicolo als Bildhauer eher in die Reihe der romanischen Meister oder jener des Uebergangs von der romanischen zur gothischen Periode als an den Anfang der Renaissance zu stellen, ganz parallel seinen grossen, dem Namen nach unbekannten sächsischen Zeitgenossen von Freiberg und Wechselburg. Nicolo's Sohn Giovanni dagegen erscheint als ein Meister entschieden gothischen Gepräges, wobei freilich nicht an Nachahmung der Werke der gothischen Glanzzeit Frankreichs gedacht werden darf. Aber es ist derselbe Geist, der ihn beherrscht und beseelt, wenn auch bei der classischen Schulung des Pisaners die Resultate sich etwas verschieden darstellen. Und diese gothische Tendenz bleibt auch bei Giovanni's Nachfolgern Andrea Pisano und Giotto bestehen, wenn auch Andrea Pisano und Giotto wieder mehr zur Antike gravitiren. Die anachronistischen und inhaltlichen Widersprüche werden unlösbar, wenn wir denjenigen, der die gothische Architektur Italiens auf ihren Höhepunkt brachte, Arnolfo di Cambio, als Bildhauer zur Renaissance rechnen, oder wenn wir den gothischen Baumeister des Campanile zu Florenz und den grössten mittelalterlichen Maler Italiens, Giotto, als Bildhauer seiner classicistischen Hinneigung nach in eine andere Periode versetzen wollen.

Aehnlich verhält es sich mit der Malerei. Frankreich cultivirt in der Blüthezeit der gothischen Architektur vorwiegend zwei Gebiete, die Glasmalerei und die Illumination. Deutschland folgt im Allgemeinen Frankreichs Vorgange, steigert aber die Glasmalerei zu höherer Vollkommenheit, während es auf dem Felde der Miniatur theilweise andere Wege einschlägt. Denn jene dekorativen, coloristisch wenig Naturstudium verrathenden Bestrebungen der französischen Miniaturkunst, welche offenbar mit der Farbenfreude an der Glasmalerei zusammenhängen, finden diesseits des Rheins keinen günstigen Boden. Dafür bereitet sich in der deutschen Federzeichnung jene Illustrationsweise vor, welche in Holzschnitt und Kupferstich die Welt erobern sollte. Die französische Mi-

niaturkunst aber, mit besonderem Erfolg an der nordöstlichen Landesgrenze, wie in Brabant und Flandern betrieben, führte dort zu dem phänomenalen Aufschwunge der Tafelmalerei, wie wir ihn seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden finden. Folgerichtig dürfen wir auch hier so wenig an Renaissance denken, wie bei den plastischen Erzeugnissen der pisaner Schule. Die flandrisch-brabantische Malerei ist die höchste Erscheinung der mittelalterlichen Malerei in den nördlichen Ländern und der Abschluss der gothischen Epoche, nicht der Anfang einer neuen. Auch sie hat so entschiedenes Local- und Schulgepräge und bietet so wenig individuelle Unterschiede, dass der Versuch, den grossen Vorrath von unbezeichneten Gemälden den urkundlich bekannten Meistern anzureihen, wohl nie in grösserem Umfange gelingen wird. Uebrigens wurde in Jan van Eyck's und Rogier's Zeit kein Baustein anders als gothisch bearbeitet und überhaupt hatte sich noch keine Culturäusserung dem mittelalterlichen Banne entwunden, trotzdem sich eine neue Zeit vorbereitet. Auch in der kölnischen, Schongauer'schen, Zeitblom'schen, Wolgemut'schen Malerei, wenigstens zum Theil von der brabantischen abhängig und der Zeit nach der van Eyck'schen Periode sogar um ein halbes Jahrhundert nachstehend, können wir so wenig etwas über das Mittelalter Hinausliegendes erkennen, als in den von Gutenberg gebrauchten Typen, soviel auch dessen Erfindung im weitern Verlauf zum Umschwung der Anschauungen beitrug. Und wie das zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstandene Kaisheimer Altarwerk des älteren Holbein noch entschieden gothisch, so finden wir es auch unmöglich, in einem von unten bis oben gothischen Sakramentshäuschen Adam Kraft's eine andere als mittelalterliche Kunst zu erblicken. Kurz vor dem 16. Jahrhundert giebt es in Deutschland keine Renaissance und selbst von den Begründern derselben liegen die Anfänge H. Holbein des jüngeren allein schon auf dem neuen, jene eines P. Vischer und A. Dürer aber noch auf mittelalterlichem Boden.

Italien dagegen erscheint schon nach den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in einem ähnlichen Falle, wie Frankreich in der Mitte des zwölften, und geht wie jenes um mehr als ein halbes Jahrhundert dem übrigen Europa unter Uebernahme der Führung voran. Wenn auch zu dieser Stellung schon im 14. Jahrhundert sich vorbereitend, überschritt es die Schwelle des 15. doch noch ganz im gothischen Geleise. Denn dem gothischen Hauptmeister Italiens auf dem Felde der Malerei, Giotto, wie jenem im Gebiete der Plastik, Giovanni Pisano, folgt das Jahrhundert der Giottesken als eine spezifisch mittelalterliche Erscheinung. Mittelalterlich erscheinen auch noch Masolino wie Fiesole, der letztere nach

Persönlichkeit, Inhalt und Form besonders deutlich den Ausgang der gothischen Epoche repräsentirend. Erst Brunellesco bricht allmählich mit der gothischen Tradition in der Architektur, wie Masaccio und Lippi in der Malerei, Ghiberti, Donatello, Robbia in der Plastik die neuen Bahnen eröffnen.

Den entwickelten Anschauungen entspricht die Anordnung des vorliegenden Buches und der Umfang seines Stoffgebietes. Ein Blick auf die Inhaltsübersicht wird hoffentlich die logische Folgerichtigkeit nicht vermissen lassen, welche in der That das Hauptbestreben des Verfassers war, der vielleicht nur damit die bedeutenden Leistungen seiner deutschen Vorgänger überbieten konnte. Sollte die Sache recht einfach und selbstverständlich aussehen, so kann sich der Autor dieser Wirkung nur freuen, da die ihm vorliegenden Werke seiner Vorgänger, welche einen wesentlich anderen Darstellungsgang verfolgen, diese Selbstverständlichkeit nicht empfinden lassen. Erscheint aber die gegebene Gliederung nicht entsprechend und nicht von Vortheil, so möge man auch das Uebrige verurtheilen. Das Schwergewicht der Arbeit liegt nicht auf dem Detail. Eine erschöpfende Einzelbehandlung konnte schon bei dem Umfange des Buches nicht angestrebt werden, abgesehen davon, dass der Autor nicht auf allen Gebieten gleich zu Hause ist und sowohl nach der Seite der Autopsie wie hinsichtlich der überaus weitverzweigten Literatur manche Lücke beklagt. Aus denselben Gründen konnte auch die Citation des gelehrten Apparates nicht bis auf die vielen Hunderte der einschlägigen Monographien ausgedehnt werden, von welchen viele sich auf Gegenstände beziehen, die nach dem Umfange des Ganzen lediglich mit wenigen Worten erörtert oder gar nur erwähnt werden konnten. Der Nutzen wäre also in keinem Verhältnisse zu der Belastung gestanden. Dem Verfasser kam es darauf an, den Entwicklungsgang des Ganzen klarer zu legen, als er ihn in der vorliegenden Literatur vorfand, und wenn ihm dies gelungen, so darf er hoffen, es werde sein Buch wenigstens jenem Leser, der Aehnliches sucht, einigen Nutzen gewähren.



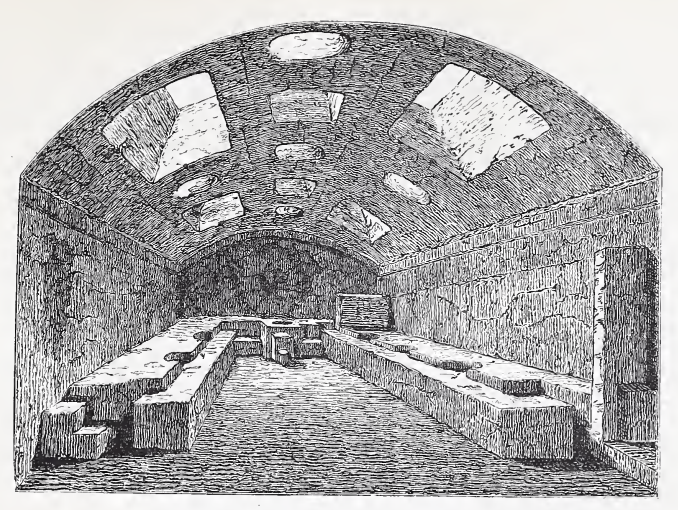


Fig. 1. Das Mythräum unter S. Clemente in Rom.

Altchristliche und byzantinische Architektur.

Wie schon in der Regierungsepoche der Flavier an verschiedenen Orten des römischen Reiches christliche Gemeinden bis zu gewisser Organisation sich durchgebildet hatten, so reicht auch die erste Kunstthätigkeit der Christen wohl in die Zeit hinauf, in welcher sich Christi Prophezeiung des Unterganges von Jerusalem erfüllte. Mithin in eine Zeit, in welcher die antik-römische Kunstentwicklung sich noch auf ihrem Höhepunkte befand, zu dem sie kaum ein Jahrhundert vorher, nämlich kurz vor dem Anfang unserer Zeitrechnung, gelangt war. Man möchte demnach geneigt sein, zu glauben, dass die ältesten Kunstleistungen der Christen bei nur gegenständlichen Unterschieden an der allgemeinen Kunsthöhe theilnehmen und den Werken der Hadrianischen und Antoninischen Zeit ebenbürtig sich aus der Masse der späteren abheben mussten.

Dies war aber nicht der Fall. Die Hauptträgerin römischer Kunst, die Architektur, fehlte zunächst fast gänzlich und auch die anderen bildenden Künste fanden, ganz abgesehen von dem aus dem Judenthum ererbten, vornehmlich auf der Plastik lastenden Anathem, keine ausgiebige Förderung. Das junge Christenthum erhielt seinen Zuwachs nur ausnahmsweise aus der Classe der Vornehmen und Reichen, und weitaus zum grösseren Theile aus der dunklen Schaar derer, die da „mühselig und beladen“ waren. Die dürftigen, ausschliessend auf einen

keineswegs prunkvollen Todtenkult bezüglichen Arbeiten konnten demnach nur handwerklich oder dilettantisch sein und vermochten jenen imposanten Leistungen des kaiserlichen Rom nicht zu folgen, wie sie in den Kaisermausoleen und selbst in den vorzugsweise die Via Apia umsäumenden Privatgräbern erstanden waren. Auch dachte man nicht entfernt daran, diesen Vorbildern nachstreben zu wollen. Denn wie nur die äusserste Aermlichkeit sowohl der verachteten Stellung der Christen, die ja lange nur als die niedrigste Secte der Juden galten, und nicht minder ihrer eigenen Verachtung alles Prunkes entsprechen konnte, so war es bei den wiederholten Verfolgungen doppelt geboten, alle Ostentation und Prätention zu vermeiden, welche zu leicht gereizt hätten, die Verfolgung gegen die Lebenden auch auf die Todten und auf die Zerstörung der Grabmäler auszudehnen.

Doch ist die gewöhnliche Annahme, dass die Gräberverfolgung mit jedem Einschreiten gegen die Christen verbunden und ein Grund für die Eigenartigkeit der Anlage ihrer Begräbnissplätze gewesen sei, unrichtig. Die epochemachenden Forschungen der Gebrüder de Rossi haben vielmehr ausser Zweifel gesetzt, dass die Christencömeterien, welche zwar zumeist unter Benutzung vorhandener Grabareale vorchristlicher Anlage, doch in der Hauptsache für ihren Zweck neu geschaffen worden sind, als auf rechtlich hierzu erworbenen und abgesteckten Territorien hergestellt der weltlichen Obrigkeit von vornherein bekannt waren. Es lag aber darin principiell keine Gefahr, denn die römischen Gesetze verliehen den Gräbern ohne Unterschied der Person ihren Schutz. Die Complexe konnten sich daher ruhig und systematisch entwickeln und waren auch durch die über Tag befindlichen Eingangsbauten oder Treppenmündungen der öffentlichen Kenntniss nicht zu entziehen. Wenn aber die Christen in Zeiten fanatisch gewordener Verfolgung unterirdisch über die legalen Grenzen hinausgriffen, mehrere Gräbergruppen miteinander verbanden, von der normalen Bildung der Gräbercorridore und Kammern innerhalb der rechtwinkligen Areale zu einem regellosen Wirrsal übergriffen, namentlich aber die an den Strassen mündenden Treppeneingänge verschütteten und durch geheime Schachte ersetzten, so hat dies mit der ursprünglichen baulichen Anlage und künstlerischen Ausstattung nichts zu thun und war nur ein Nothbehelf für jene Zeiten, in welchen sich die Verfolgungswuth selbst über die Gräbergesetze und den dadurch gewährleisteten Schutz hinwegsetzte.

Die Gräberanlage der Katakomben*), wie man die Cömeterien der

*) G. B. de Rossi, Roma sotterranea cristiana descritta ed illustrata. Roma 1864—1867. — Derselbe, Bulletino di archeologia cristiana. Roma 1863 sq. —

Christen nach einem schon vom Chronographen von 354 „ad catacumbas“ genannten Cömeterium bei S. Sebastiano jetzt insgesammt zu nennen pflegt, ist durch die bei den Christen von Anfang an festgehaltene Uebung bedingt, die Leichen nicht zu verbrennen, sondern zu begraben. Dies schloss zwar nicht das Bestatten in ausgemauerten oder roh gelassenen Gruben, welches, wie im heidnischen Rom so auch bei den Christen, immer nebenher im Gebrauche blieb, aber die Beisetzung der Ueberreste in über der Erde gebauten Kammern aus, und wies auf die Grottenbestattung, wie sie übrigens nicht blos im Mutterlande des Christenthums, sondern auch bei den Römern der republikanischen Aera da im Gebrauche war, wo man von der Leichenverbrennung abging (Grabmal der Scipionen). Hatte man aber schon bei grösseren Familiengrabmälern, wie in dem angegebenen antik-römischen, sich nicht mehr mit einer Kammer behelfen können, sondern durch mehrverzweigte Corridore mit oder ohne Kammern vermehrte Räume zu schaffen gesucht, so war dies bei den Genossenschaftsgräbern der Christen, angesichts der rasch wachsenden Zahl der Gemeindeglieder, geradezu zwingende Nothwendigkeit. Es mussten demnach nicht blos die Corridore wie Kammern immer dichter angelegt und durch tiefer gelegte Unteretagen verdoppelt und verdreifacht, sondern auch die Areale selbst vermehrt und erweitert werden, bis durch Combination mehrerer vorher selbständiger Grabcomplexe eine förmliche Nekropole entstand.

Leider sind die ältesten Cömeterien in ihrer Lage zu unsicher, noch zu wenig untersucht und zu sehr verändert oder zerstört, als dass eine geschichtliche Betrachtung der Anfänge der Katakombenanlagen nicht mit grossen Schwierigkeiten verbunden sein müsste. Ganz entzieht sich zunächst das Cömeterium Vaticanum in Folge der mit dem Bau von S. Peter verbundenen Umgestaltungen unserer Betrachtung. Auch von den übrigen in die apostolische Zeit zurückreichenden Cömeterien, der Lucina oder Comodilla bei S. Paul an der Via Ostiensis, der Priscilla an der Via Salaria nova, dem Cömeterium Ostrianum oder Fontis S. Petri zwischen Via Salaria und Nomentana und jenem der Domitilla an der Via Ardeatina ist nur das letztere systematischer, aber doch auch erst bruchstückweise untersucht. Wir finden an ihnen noch wenig specifisch Christliches, wie denn Anfangs dabei, der patriarchalischen Haltung der ältesten christlichen Gemeinden entsprechend, der Charakter von Fa-

F. X. Kraus, Roma sotterranea. Die römischen Katakomben. II. Aufl. Freiburg i. B. 1879. — Theoph. Roller, Les Catacombes de Rome. Paris 1879. 1881. — Vict. Schultze, Die Katakomben. Die altchristlichen Grabstätten, ihre Geschichte und ihre Monumente. Leipzig 1882.

miliengrabstätten festgehalten und noch nicht an Genossenschaftsgräber gedacht war, welche sich erst im Laufe der Zeit daraus entwickelten. Christliche Grundbesitzer machten vielmehr nur von dem Jedermann gesetzlich zustehenden Rechte Gebrauch, wen er wollte, selbst den mit dem Tode bestraften Verbrecher auf seinem Grund und Boden ausserhalb der Stadt zu begraben, wie z. B. Lucina an der Via Appia, Ostiensis und Aurelia den ersten Märtyrern Grabstätten gewährte. Die hier vorkommenden ausgemauerten, statt lediglich aus dem Tuff gebrochenen

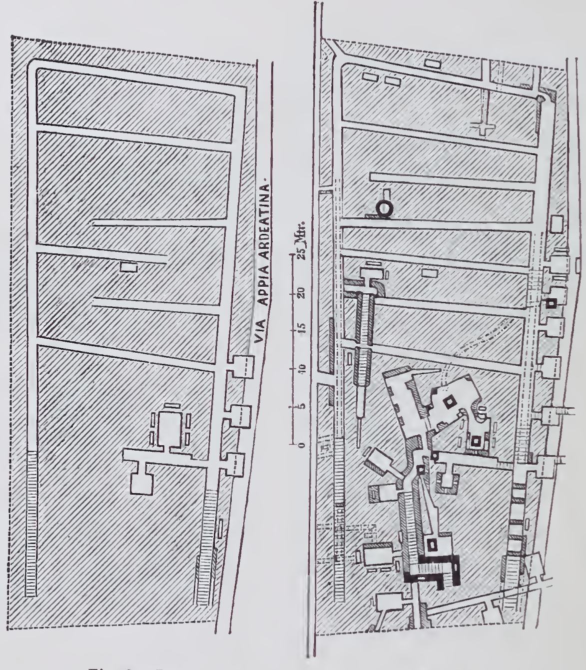


Fig. 2. Das älteste Areal des Calixtuscömeterium.
a. Ursprüngliche Anlage. b. Spätere Gestalt.

Grabkammern, die Nischenanlage für Sarkophage, der vom 3. Jahrhundert an in den Gräbern fast ganz abhanden gekommene stuckirte Architekturschmuck, der klassische Styl der Fresken, der wenig Christliches zeigende Tenor der Inschriften, endlich das Fehlen der Leichenbettungen in den Wänden der Kammern und Gänge, alles dies unterscheidet diese apostolischen Cömeterien von dem eigentlich christlichen Cömeterialstyl. Dieser tritt fertig ausgebildet erst im 3. Jahrhundert auf, hauptsächlich mit der Anlage der Calixtuskatakombe als christlicher Nekropole, wenn auch deren Vorgänger, das Cömeterium des Praetextatus an der Via Appia wie das Cömeterium des Maximus und der Jordani an

der Via Salaria aus dem 2. Jahrhundert den Typus vorbereitet haben mögen. Wir beschränken uns deshalb auf die nähere Betrachtung jener Hauptnekropole mit den dazu gehörigen Erweiterungen, deren Complex übrigens auch allein eine erschöpfende Untersuchung erfahren hat.

Die Calixtuscömeterien gehen ohne Zweifel auch auf ein ausgedehntes Familien-Gräberfeld zurück, welches zum Grundbesitze der Cäcilier gehört haben musste, aber auch die verwandten Familien der Cornelier und Pomponier betheiligt zeigt. Ehe die christliche Nekropole dort eingerichtet war, musste sich das Ganze in mehrere Grabareale gegliedert haben, von welchen das von der Kirche zunächst nicht erworbene, unmittelbar an der Via Appia, in vorchristlicher Zeit jedenfalls das bedeutendste und auch von einem monumentalen Hochgrabe beherrscht war, während weiter abseits von jener Hauptstrasse die Clientel der genannten Familien ihre Bestattungsplätze gehabt zu haben scheint. Die in's erste Jahrhundert unserer Zeitrechnung hinaufreichenden christlichen Reste sind dürftig; aus den übereinstimmenden datirbaren Ziegelstempeln, Inschriften und Nachrichten ist aber nachweisbar, dass in der Zeit des Marc Aurel und Commodus, d. h. nach 177 n. Chr., der an der Via Appia liegende Theil (Cömeterium Lucinae) dem Gräberfelde der nachmaligen Calixtuscömeterien südlich von der Via Appia-Ardeatina an Wichtigkeit bereits nachstand. Es ist dies nach den überzeugenden Deductionen G. B. de Rossi's die Zeit, in welcher das für uns wichtigste Mitglied jener verwandten Familien, die h. Cäcilia, den Martertod erlitt. Aus dieser Epoche stammen die annähernd rechtwinkelig verbundenen, von zwei parallelen Treppen aus zugänglichen Corridore sammt fünf bis sechs Kammern, in welchen jedoch die bereits dem Christenthume zugewandten Besitzer keineswegs nur Familienangehörige, sondern auch andere Glaubensgenossen bestatten liessen. (Fig. 2a.)

Der letztere Umstand hatte zu einer förmlichen Schenkung des Grundstückes an die Kirche geführt, welche wahrscheinlich mit dem von Kaiser Septimius Severus im Jahre 197 erlassenen Privilegium für Genossenschaftsgräber zusammenhängt und die Kirche zum ersten Male als eine Gemeinde im juristischen Sinne des Wortes zeigt. Indem nämlich Papst Zephyrinus, der im Jahre jenes Ediktes den päpstlichen Stuhl bestieg, den nachmaligen Papst Calixtus zu seinem Diakon und zum Vorstand jener Cömeterien berief, erklärte er dieselben als unter direkte Verwaltung der Kirche gestellt, woran bei den verstreuten und den Christen mehr zufällig sich öffnenden Familiengräbern bisher noch nie gedacht worden war. Diese centrale Bedeutung wurde dann noch weiter dadurch befestigt, dass der päpstliche Gründer sogar das Vorrecht des

Kirchenoberhauptes, an der Seite des h. Petrus in der vaticanischen Gruft zu ruhen, preisgab, und die eigene Bestattung in der neuen christlichen Nekropole anordnete, welchem Beispiele ein Jahrhundert lang fast alle Päpste als die Häupter der de facto als Körperschaft anerkannten Christenheit nachfolgten. Eine Art von öffentlichem Geheimniss aber blieb über der Bestimmung der Nekropole schweben, welches auch nicht zuliess, sie ihrer Bedeutung nach oder auch nur stabil zu benennen. Denn während sie manchmal unter dem Namen des Gründers Zephyrinus erscheint, wechselt sie sonst die Bezeichnung nach der h. Patronin Caecilia oder, was der häufigere Fall, nach dem ersten Vorstande Calixtus.

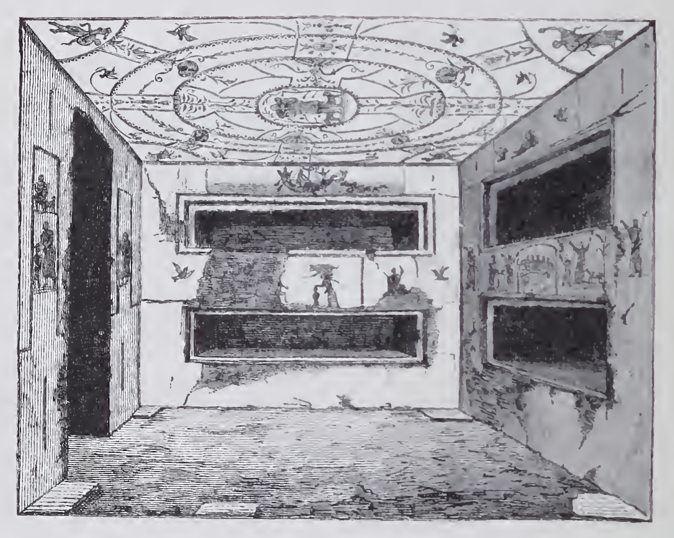
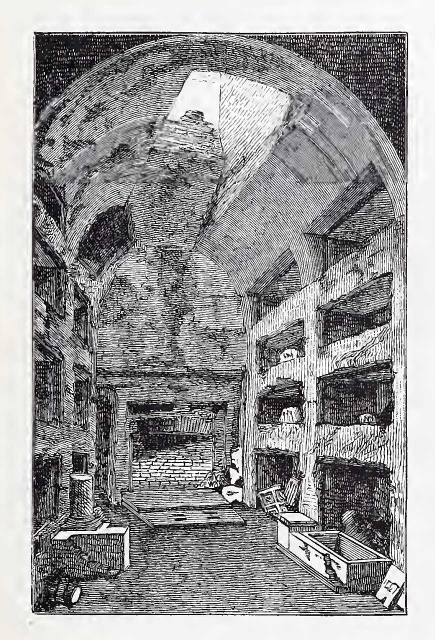


Fig. 3. Dritte Krypta des nördlichen Hauptganges des älteren Calixtuscömeterium.

Lässt sich nun auch nicht mit absoluter Sicherheit nachweisen, welche Umgestaltungen die Bestattungsräume dieses Cömeterium unmittelbar nach der Uebernahme der Nekropole durch die Kirche zu erfahren hatte, so ist doch wahrscheinlich, dass schon in den ersten Jahren den vorhandenen Kammern des nördlichen Hauptganges mehrere angefügt (Fig. 2b), dass die schon im Plane der Cäcilier vorgesehenen Gänge fortgesetzt und endlich ein Theil derselben behufs Raumgewinnung vertieft wurde. Die mit Herstellung einer stattlichen und tiefen Treppe begonnene Anlage einer zweiten Etage unterhalb der vorhandenen aber wurde alsbald wieder auflässig, sicher in Folge der Wahrnehmung, dass die tiefere Bodenschicht, abweichend von der höheren, zu einem der-

artigen Unternehmen hier nicht die genügende Consistenz besass. Leider ist unaufgeklärt, in welchem Verhältnisse die Hauptgruft der Nekropole, nämlich die Grabkammer der Päpste, zu dem vorcalixtischen Gräberfelde stand. Wahrscheinlich nämlich schon in der Cäcilianischen Anlage vorhanden, konnte sie sogar vorher die Grabkammer der h. Cäcilia selbst gewesen sein, deren Ueberreste im 9. Jahrhundert in einem keineswegs ursprünglichen Raume gefunden worden sind. Jedenfalls hatte die Papstgruft mannigfache Umgestaltungen zu erfahren und, wenn wir auch voraussetzen dürfen, dass sie anfangs an Gestalt und Ausstattung der ihr



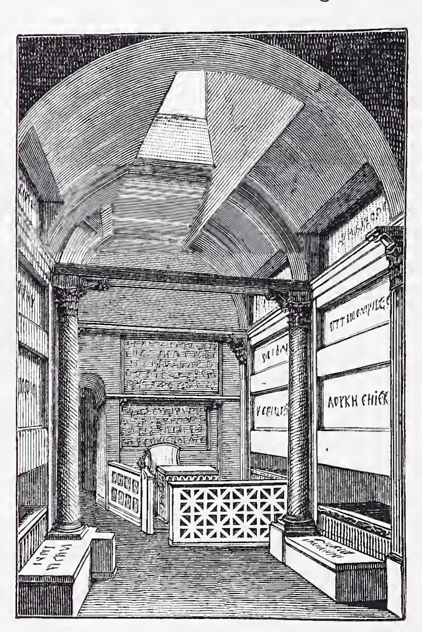


Fig. 4. Die Papstkrypta der Calixtuscömeterien.
a. Gegenwärtiger Zustand. b. Restaurirte Ansicht.

gegenüberliegenden, von dem Deckenbilde sogenannten Orpheuskammer ähnlich gewesen, so kennen wir sie jetzt nur nach den Resten der Restauration unter Papst Damasus (366—384), wie sie in der Figur 4 anschaulich gemacht wird.

Im Ganzen zeigen die Calixtischen Anlagen (Fig. 2) die grösste Einfachheit. Die Hauptcorridore bilden ein grosses, im Wesentlichen das Areal selbst umgrenzendes Oblongum mit mehreren in der Richtung der Schmalseite gezogenen parallelen Quergängen, welche dem Plan eine rostartige Gestalt verleihen. Die Grabstellen *(loculi)* sind an allen Gängen in mehreren Reihen übereinander so in die Tuffwände gebrochen, dass sie an Länge, Breite und Tiefe eben ausreichen, je eine Leiche in der

Längsrichtung der Corridore aufzunehmen und den Verschluss des Grabes durch eine vorgestellte Steinplatte oder Ziegelmauer zu ermöglichen. Bogenförmige Nischen *(Arcosolia)* fehlen noch durchaus, wie auch die Decken meist horizontal oder nur schwach gekrümmt sind. Das Letztere ist namentlich an den verhältnissmässig spärlichen, fast kubischen Kammern *(Cryptae, Cubicula)* der Fall, deren weniger als Gänge sind, und deren sarkophagartige mit Marmorplatten bedeckte Grabstellen *(Mensae)* für hervorragendere Persönlichkeiten und zugleich als Altartische dienten. Luft- und Lichtschlote *(Luminaria)* scheinen noch gefehlt zu haben. Stellenweise war mit Backsteinuntermauerung nachgeholfen, Alles flach mit Stuck überzogen, übertüncht und flüchtig bemalt.

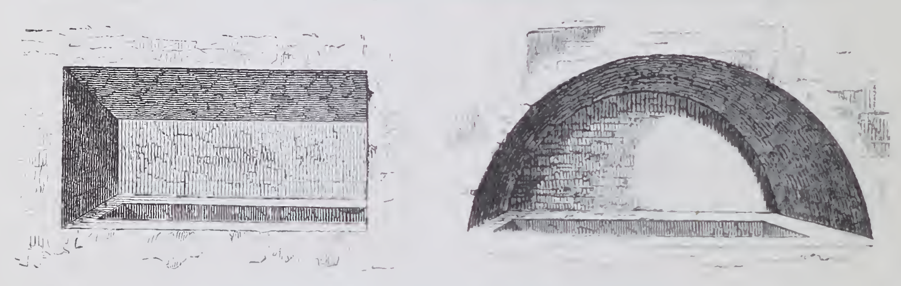


Fig. 5. Gestalt der hervorragenderen Grabstellen.
a. Mensa. b. Arcosolium.

Die Verfolgungen, mit welchen das dritte Jahrhundert begann, störten zum ersten Male die planmässige Weiterentwicklung. Damals schon scheinen die labyrinthischen Schlupfschachte entstanden zu sein, welche von der der Strasse entgegengesetzten Langseite nach den benachbarten Sandgruben geführt wurden, um bei Ueberfällen das Entweichen oder bei Bewachung den ungesehenen Eintritt mittelst Leitern und Tauen zu ermöglichen. Da jedoch die Verfolgungen in der Regel nur auf die Versammlungen, nicht aber auf die Bestattung in den Cömeterien abzielten, so nahmen die Erweiterungen ihren Fortgang, und zwar vom Tode des Septimius Severus (211) bis zum Anfang der Decischen Verfolgung (250) mit besonderer Lebhaftigkeit und in selten unterbrochener Freiheit, so dass, seit der Gründer der Nekropole, Papst Zephyrinus, im Jahre 218 dort seine Ruhestätte gefunden, selbst im Exil gestorbene Kirchenoberhäupter in solenner Weise in die Papstgruft übergeführt werden konnten. Papst Fabianus verband das älteste Areal der Calixtuscömeterien mit einem zweiten jenseits der Via Appia-Ardeatina gegenüberliegenden, das ebenfalls dem Besitz der Gens Cäcilia entstammte und wahrscheinlich 249 mit einem angrenzenden dritten, das muthmasslich durch Schenkung der Anatolia, der Tochter des in dem genannten Jahre verstorbenen Con-

suls Aemilianus, gewonnen wurde und später den Namen des h. Eusebius erhielt. Hatte aber schon Alexander Severus den Christen sogar die Versammlungen in der Stadt, geschweige denn in den Katakomben gestattet, so konnten unter den christenfreundlichen beiden Philippus sogar Gebäude über den Cömeterien entstehen, wie die Cella mit den drei Apsiden, von welcher unten noch des Näheren gesprochen werden soll.

Die Erfahrung der Jahre hatte die Gestalt solcher Anlagen jetzt schon wesentlich verändert. Denn in dem Grade, in welchem die Corridore seltener wurden, vermehrten sich jetzt die Krypten, welche meist in beiderseitiger Entsprechung die wenigen Gänge begleiteten. An die Stelle der einfachen Mensae (Fig. 5) traten für hervorragendere Persönlichkeiten die bogenförmigen Grabnischen *(Arcosolien)* und überall

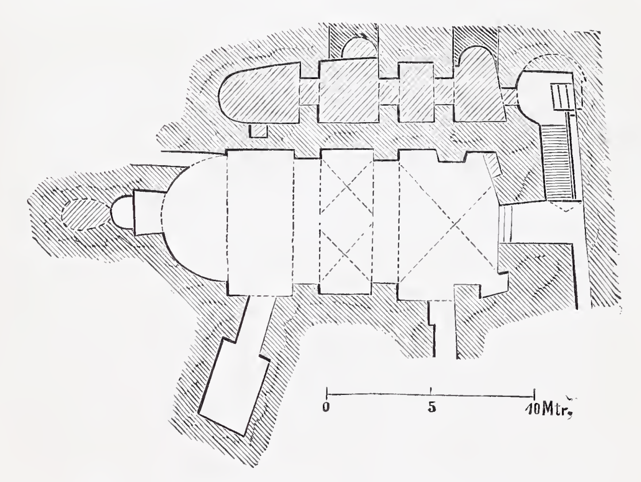


Fig. 6. Krypta im Cömeterium der ad septem Columbas.

suchte man durch Luminarien, die zunächst dem Zwecke der Förderung des ausgegrabenen Erdmaterials dienenden Luftschachte, die Räumlichkeiten ansehnlicher und durch Licht- und Luftzutritt zum Aufenthalte angenehmer zu machen. Auch zeigt das dritte Areal zum ersten Male eine doppelgeschossige Anlage. Namentlich aber sorgte man für grössere Räume zu Versammlungszwecken, welche man hauptsächlich durch Combination mehrerer Kammern gewann, obwohl diese in der Nekropole selbst nirgends die Ausdehnung erhielten, wie in den Katakomben von S. Agnese und im Cömeterium ad septem Columbas an der Salita del Cocomero (Fig. 6).

Die blutige Verfolgung unter Decius im Jahre 250 scheint die Katakomben als Begräbnissplätze unangetastet gelassen und sich wie die Valerianische (257—258) auf das Verbot von Zusammenkünften beschränkt

zu haben. So konnte Papst Sixtus II. im Jahre 258 im Cömeterium des Praetextatus unter zahlreichen Gläubigen, in gottesdienstlicher Handlung betreten, nicht blos ergriffen, sondern sogar auf der Cathedra daselbst enthauptet werden, ohne dass es behindert worden wäre, seine Leiche in der Papstkrypta der Calixtuskatakomben zu bestatten. Wenn aber damals die Christen die Treppen des ältesten Calixtusareals zerstörten und nur den geheimen Zugang durch die Sandgruben offen hielten, so scheint die Panik doch nur eine rasch vorübergehende gewesen zu sein; denn seit Gallienus bis gegen das Ende der Regierung des Diocletian wieder in fast ungestörter Ruhe fuhren die Christen fort, nicht blos ihre Päpste in der nunmehr nach dem Martyr-Papst Sixtus genannten Papstkrypta beizusetzen, sondern die Nekropole selbst über die drei erwähnten Areale hinaus bis zu dem westlich davon gelegenen Cömeterium S. Soteridis auszudehnen, wodurch sich der Umfang weiterhin verdoppelte.

Erst die Verfolgung unter Diocletian und Maxentius (303—306) verhängte über jenen Theil der Cömeterien, welcher durch die Papstgruft und durch Alter ausgezeichnet war, Confiscation, vielleicht um damit das Centrum der kirchlichen Genossenschaft zu sprengen. Die erschreckten Christen vermochten ihre mit Profanation bedrohten Martyrheiligthümer nur durch eilfertige Verschüttung zu schützen. Vieles wurde dadurch bis zu den Ausgrabungen der neueren Zeit erhalten, obwohl stellenweise verwirrt durch die seit dem Aufhören der Verfolgungen ohne Rücksicht auf die areale Abgrenzung darüber hingezogenen Katakombennetze, welche durch ihre labyrinthische Planlosigkeit die Untersuchung so sehr erschwert haben. Die Verschüttung der Diocletianischen Verfolgungszeit aber wurde erst lange nachdem den Christen ihr Besitz zurückgegeben worden war, wieder theilweise beseitigt, als Papst Damasus (366—384) die Hauptkrypta wiederherstellte, welcher er übrigens einen neuen Zugang und eine grossentheils neue Umgebung schuf. Da indess die Christen ihre Bestattungsräume mehr und mehr und seit 410 fast ausschliessend oberirdisch anlegten, so wurden und blieben die Katakomben für die nächsten Jahrhunderte vorzugsweise ein Ort der Heiligenverehrung, bis die Verwüstung der Cömeterien durch den Longobarden Aistulf (755) es nahe legte, die Papst- und Märtyrerleichen in den städtischen Basiliken in Sicherheit zu bringen. Dies vollendete Paschalis I., welcher 817 die Gebeine der Papstkrypta und 821 den bis dahin intakten Sarg der h. Cäcilia aus dem verfallenden Cömeterium nach S. Prassede und S. Cecilia versetzte. Und während die bei den extramuranen Basiliken befindlichen Cömeterien mit Ausnahme der

frühzeitig auflässigen Domitilla-Katakomben wenigstens theilweise offen und bekannt blieben, verschüttete sich die entleerte Hauptnekropole von da ab von selbst, um erst in unserem Jahrhundert (die Papstkrypta wurde 1854 entdeckt) zu neuer Untersuchung und Aufdeckung zu gelangen.

Im grossen Ganzen ist die Gestaltung der übrigen aus dem zweiten und dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung stammenden Cömeterien Roms jener der Calixtischen Nekropole verwandt. (Vgl. Fig. 7). Zahl, Umfang und Gräberinhalt derselben ist erstaunlich, und ganz Rom erscheint in weitem Umfange von ihnen umgürtet. Fast an allen Strassen nachweisbar, fanden sich an einigen derselben sogar mehrere in ver-

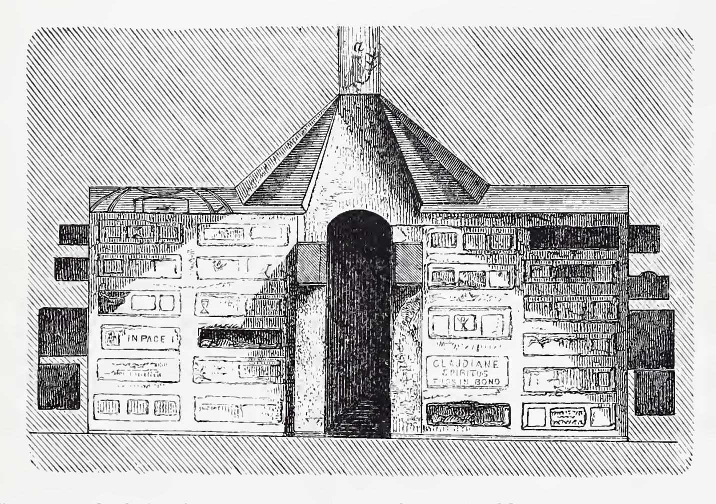
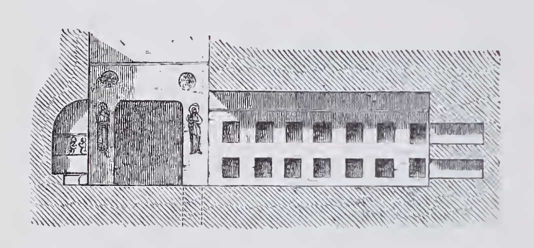


Fig. 7. Durchschnitt einer Krypta aus der Katakombe der hh. Petrus und Marcellinus.

schiedenen Distanzen, und G. B. de Rossi zählt nur von den grösseren der Verfolgungszeit nicht weniger als sechsundzwanzig auf, von welchen einige wieder aus mehreren ursprünglichen Begräbnissplätzen bestehen. Es sind dies nach den vorconstantinischen Namen (denen die späteren Bezeichnungen in Parenthese angefügt sind) folgende: an der Via Appia die Coemeteria Calixti, Praetextati und ad Catacumbas (S. Sebastiani), an der Via Ardeatina die Coemeteria Domitillae (SS. Petronillae, Nerei et Achillei) und Basilei (SS. Marci et Marcelliani), an der Via Ostiensis das Coemeterium Comodillae (SS. Felicis et Adaucti), an der Via Portuensis das Coemeterium Pontiani ad ursum pileatum (SS. Anastasii et Innocentii) an der Via Aurelia die Coemeteria (S. Pancratii), Lucinae (SS. Processi et Martiniani) und Calepodii (S. Calixti in via Aurelia), an der Via Flaminia das Cömeterium (S. Valentini), etwas abseits von dieser

Strasse das Coemeterium ad septem Columbas (ad caput S. Joannis), an der Via Salaria vetus das Coemeterium Basilae (S. Hermetis) und (S. Pamphyli), an der Via Salaria nova die Coemeteria Maximi (S. Felicitatis), (S. Saturnini), Jordanorum (S. Alexandri) und Priscillae (SS. Silvestri et Marcelli), an der Via Nomentana das Coemeterium Ostrianum (Fontis S. Petri), an der Via Tiburtina die Coemeteria (S. Hippolyti) und Cyriacae (S. Laurentii), an der Via Labicana die Coemeteria ad duos Lauros (SS. Petri et Marcellini) und (S. Castuli), an der Via Latina die Coemeteria (S. Gordiani), (S. Tertulliani) und Aproniani (S. Eugeniae).



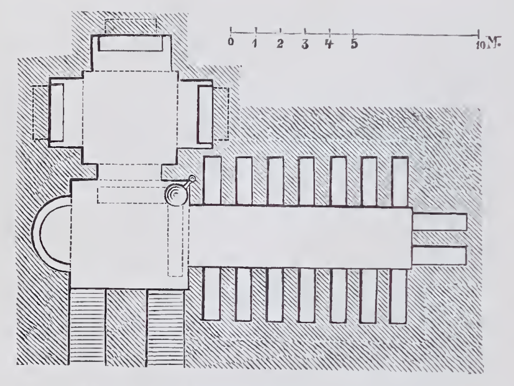


Fig. 8. Von den Katakomben zu Alexandria.

Es muss ferner angenommen werden, dass alle grösseren Städte, in welchen sich christliche Gemeinden gebildet hatten, sofern es die Bodenbeschaffenheit zuliess, ähnliche Cömeterien besassen. Doch sind von diesen nur wenige bekannt geblieben oder geworden. Als die nächst den römischen hervorragendsten müssen die des h. Januarius in Neapel gelten, deren imposanter Hauptgang indess kaum zu Cömeterialzwecken gebrochen, sondern vielmehr nachträglich zur Hauptaxe für das Netz der sich anschliessenden kleineren Corridore und Kammern benutzt worden zu sein scheint. In den Katakomben von Syrakus ist eine Taufkrypta selbst heutzutage noch im Gebrauche. Von den übrigen bietet der vor einigen Jahrzehnten entdeckte Theil der Cömeterien von Alexandria eine schöne Anordnung der Cubicula und die Eigenthümlichkeit einer abweichenden Anlage der Loculi, welche statt in der Längsrichtung der Wände vielmehr in deren Tiefe gebrochen erscheinen. (Fig. 8.)

Da die Zugänge zu den Calixtuskatakomben grossentheils schon in den Verfolgungszeiten zerstört und unkenntlich gemacht wurden, so ist es schwer zu sagen, welche bauliche Gestalt sie über der Erde gehabt haben, da doch der bei den Domitillakatakomben gefundene Eingang zu

einem sehr frühen christlichen Grab nicht hierher bezogen werden kann. Unzweifelhaft ist indess, dass eine gedeckte Kammer nach Art etwa der kleineren Columbarien die Treppe schützte, wenn die letztere nicht vom Innern eines (vorchristlichen) Familienhochgrabes ausging. Von solchen Eingangsbauten verschieden müssen aber die Oratorien (auch *Memoriae*, *Martyria* oder *Confessiones* genannt) gewesen sein, die den Mittelpunkt der einzelnen Cömeterialareen über der Erde bezeichnet zu haben scheinen. Das später dem h. Sixtus und der h. Cäcilia geweihte Oratorium über der zweiten Area der Calixtuscömeterien dürfte seine Entstehung schon der Periode vor der Decischen Verfolgung vom Jahre 250 und dem Pontificat des Fabianus zu verdanken haben, und auch die übrigen theilweise erhaltenen, wie das unweit von jenem gelegene Oratorium S. Soteridis und ein ähnliches Gebäude bei der 9 Mig-

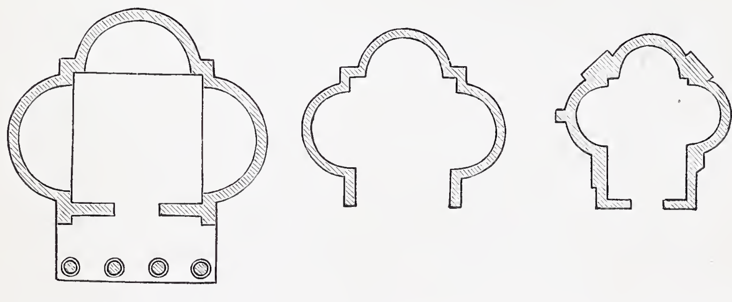


Fig. 9a. Antike Grabschola an der Via Appia. Fig. 9b. Oratorium SS. Sixti et Caeciliae. Fig. 9c. Oratorium S. Soteridis.

lien von Rom an der Via Tiburtina gelegenen Basilica der h. Symphorosa, werden kaum erheblich jünger sein. Sie zeigen (Fig. 9 u. 11) oblongen Grundplan mit halbkreisförmigen Ausweitungen an drei Seiten, während die vierte den Zugang gebildet zu haben scheint. Wenn auch diese Oratorien auf den Doppelzweck der grösseren Krypten, nämlich als Grabmäler und Culträume zugleich, berechnet waren, so beruht deren Planform doch wohl weniger auf einer Uebertragung des Schemas der Arcosolienkrypten, als vielmehr auf dem directen Vorbild einer antiken Grabschola, wie solche an der Via Appia gefunden werden (Canina, Via Appia tv. 20).

Es ist jedoch keineswegs anzunehmen, dass die Cömeterialkrypten und die Oratorien die wichtigeren Räumlichkeiten für den christlichen Gottesdienst gebildet haben. Diese befanden sich vielmehr von Anfang an in den Städten selbst, in welchen christliche Gemeinden erwachsen waren, und zwar in den Häusern der vermöglicheren Mit-

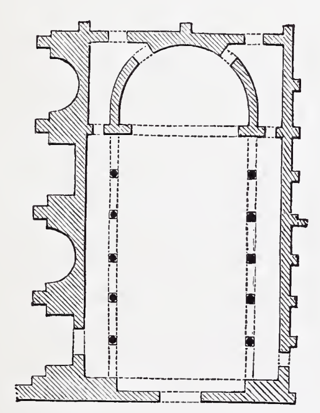
glieder*). Es konnte den Christen nicht widerstrebend sein, ihre Religionsübungen in einer Lokalität abzuhalten, welche durch die Stiftung des h. Abendmahles selbst ausgezeichnet worden war, nämlich in den Triclinien. Wie die Apostel nach der Himmelfahrt Christi im „oberen Speisesaal“ zusammenkamen, so versammelten sie auch ihre Jünger nicht blos zu den Agapen (Liebesmahlen), sondern zu jeder Art von Gottesdienst von Haus zu Haus, vornehmlich in jenen Sälen. Wird dies von Ephesus ausdrücklich erwähnt, so liegt auch für Rom der Tradition von Versammlungen in den Häusern des Pudens, der Caecilia, Eutropia, Lucina, Anastasia u. a. m. die unzweifelhafte Thatsächlichkeit der Benutzung von Privatsälen zu Grunde, wenn auch nicht gerade von Speisesälen. Dass dann einmal benutzte Räume von selbst eine gewisse Weihe erhielten, welche ihnen kirchlichen Charakter aufprägten, ist so selbstverständlich, wie dass sie häufig unter Ausschluss weiterer profaner Benutzung fürderhin für religiöse Zwecke reservirt und sowohl baulich als ihrer Einrichtung nach dazu noch mehr adaptirt worden sind. Dieser Art waren jene Räume, deren Reste schon im 18. Jahrhundert bei S. Prisca im Hause der Pudentier und kürzlich (1878) am Monte della Giustizia unweit der Thermen des Diocletian gefunden worden sind. Die kirchliche Benutzung mag wohl zeitweilige Unterbrechungen erfahren haben, wie dies nach G. B. de Rossi (Bullet. crist. 1870, 153) bei dem tricliniumartigen Bau unter der älteren Basilica von S. Clemente der Fall gewesen zu sein scheint, welcher schon von der apostolischen Zeit an als christliches Conventikel benutzt wurde, anlässlich der Christenverfolgung aber von den Heiden usurpirt und in eine Mithraskapelle

---

*) J. G. Gutensohn und J. M. Knapp, Denkmale der christlichen Religion oder Sammlung der ältesten christlichen Kirchen oder Basiliken Roms vom 4. bis zum 13. Jahrhundert. Mit Text von Ch. C. J. Bunsen. München 1822—1827. — L. Canina, Ricerche sull' architettura più propria dei tempi cristiani. Roma 1846. — A. Chr. A. Zestermann, Die antiken und die christlichen Basiliken. Leipzig 1847. — F. v. Quast, Ueber Form, Einrichtung und Ausschmückung der ältesten christlichen Kirche. Berlin 1853. — J. A. Messmer, Ueber den Ursprung, die Entwickelung und Bedeutung der Basilika in der christlichen Baukunst. 1854. — Derselbe, Ueber den Ursprung der christlichen Basilika, in Quast und Otte's Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst II. 1859. — H. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen. Karlsruhe 1858. — W. Weingärtner, Ursprung und Entwickelung des christlichen Kirchengebäudes. Leipzig 1858. — O. Mothes, Die Basilikenform bei den Christen der ersten Jahrhunderte. Leipzig 1865. II. Aufl. 1869. — J. P. Richter, Der Ursprung der abendländischen Kirchengebäude. Wien 1878. — H. Holtzinger, Die römische Privatbasilika. Repertorium für Kunstwissenschaft V. Berlin und Stuttgart 1882. — G. Dehio, die Genesis der christlichen Basilika. Sitzungsberichte der hist. Cl. der kgl. bayr. Akad. der Wissenschaften. München 1883.

verwandelt ward, um unter Constantin den Christen wieder zurückgegeben zu werden (vgl. Fig. 1).

Bei der raschen Vergrösserung der Gemeinden konnten indess selbst die grösseren Speisesäle nicht mehr zureichen und man musste zu den grössten Saalräumen der römischen Domus überhaupt greifen. Als solche boten sich aber die Hausbasiliken, die Repräsentations- und Gerichtssäle der römischen Nobilität in erster Reihe dar, auf welche die Aufmerksamkeit der Forschung gelenkt zu haben J. A. Messmer's bleibendes Verdienst ist. Ueber die Gestalt des Basilikalsaales des vornehmen römischen Hauses ist schon in der Kunstgeschichte des Alterthums gehandelt und gezeigt worden, dass sie dem Urtypus der forensen



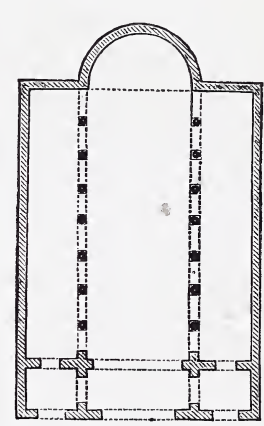


Fig. 10. Antike Palastbasiliken.
a. Plan der Basilica der Domus Flavia auf dem Palatin.
b. Plan der Basilica in der Villa der Quinctilier an der Via Appia.

Basilica ziemlich fern stand. Der Unterschied beruht nämlich hauptsächlich darin, dass die Portiken des Inneren sich nicht mehr rings um das mittlere Oblongum zogen, sondern sich in der Art der grösseren hellenischen Tempel auf die zwei Langseiten beschränkten, und dass das Mittelschiff höher geführt war als die Seitenschiffe: beides in gegenseitigem Zusammenhange und durch die Einfügung des früher freistehenden Saalbaues in den Hauscomplex bedingt. Wurde nämlich das Letztere nothwendig, weil die Fenster in dem eingeschlossenen Saalbau nicht mehr, wie in der freistehenden Basilica forensis, in die Aussenwände gelegt werden konnten und deshalb, wenn man nicht zur Hypäthralbeleuchtung greifen wollte, eine Ueberhöhung der Mittelschiffwand den Fensterraum gewähren musste, so wurde dies constructiv nur möglich durch die erstere Aenderung, weil mit der Umwandlung der ringsum geführten Portikenanlage in parallele Schiffsbildung die Auflager

der Portiken an beiden Enden stark genug gebildet werden konnten, um das Obergeschoss des Mittelschiffes mit seiner selbständigen Bedeckung und Bedachung zu tragen. Diese doppelte Abweichung von dem Urtypus der römischen Basilica (Basilica Porcia am Forum Romanum) fand sich auch, nachdem sie Verfasser dieses in der früher angezogenen Abhandlung bereits vermuthet hatte, durch die Auffindung der von Plutarch (Popl. 15) erwähnten Palastbasilica der Domus Flavia auf dem Palatin bestätigt, wie auch die Villa der Quinctilier an der Via Appia nach den Canina'schen Aufnahmen einen ähnlichen Basilikal-Typus aufweist (vgl. Fig. 10).

Die Benutzung der Hausbasiliken als Bethäuser der vorconstantinischen Christengemeinden wird aber verschiedentlich bezeugt. So berichten die sicher aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts stammenden pseudoclementinischen Recognitionen, dass Theophilus, ein reicher Bürger Antiochiens, die grosse Basilica seines Hauses der Christengemeinde als Versammlungsraum geschenkt habe. Aehnlich war nach Hieronymus (Ep. ad Ocean.) der Sachverhalt in Rom mit der Basilica des schon im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung gerühmten Palastes des Lateranus, wie mit der Basilica Sicinini, welche Ammianus Marcellinus (XXVII. 3) als Conventikel für christlichen Cult nennt und aus welchem wahrscheinlich die spätere Basilica Liberiana (S. Maria Maggiore) hervorgegangen ist. Mit geringerer Sicherheit ist an Hausbasiliken, wenn auch immerhin an Saalbauten der römischen Domus, zu denken bei der in der ersten Gestaltung bis 145 n. Chr. zurückdatirten Basilica Pudenziana, bei S. Maria in Trastevere, falls deren erste Einrichtung wirklich bis zum Jahre 224 hinaufreicht, und bei der Basilica des Junius Bassus, nachmals Basilica S. Andrea in Catabarbara, welche sogar noch ihren vorchristlichen, von 317 stammenden Wandschmuck (Fig. 46) bis zum 16. Jahrhundert erhalten hat. Endlich auch bei der Basilica Sessoriana (S. Croce in Gerusalemme), welche als ein Bestandtheil, somit Saalbau, eines Constantinischen Palastes im Jahre 330 angeblich auf Ansuchen der h. Helena zur Kirche geweiht worden sein soll, und nach Hübsch's Untersuchungen des jetzt ganz umgestalteten Baues doppelgeschossige Seitenschiffe unter einem ohne Mittelschiffüberhöhung gemeinschaftlichen Dache gehabt haben soll. Neuere Forscher auf dem Gebiete der christlichen Archäologie wollen auch in mehreren afrikanischen Basiliken Privatbasiliken, zu christlichen Cultzwecken adaptirt, erkennen.

Konnten schon solche Privatversammlungssäle kaum ganz geheim bleiben, so scheint auch der gegen die Christen erhobene Vorwurf, dass

sie keine öffentlichen Versammlungsstätten gehabt und nur in Schlupfwinkeln ihren Cult geübt hätten (Minucius c. 8. 10. 32), wenigstens nicht für die ganze vorconstantinische Epoche auf buchstäblicher Wahrheit zu beruhen. Wenn man von dem 202 erwähnten Versammlungshaus der Christen in Edessa absieht, so lässt wenigstens eine Stelle bei Lampridius (Vita Alex. Sev. 49) nur an einen kirchlichen Cultplatz ausserhalb einer Privatanlage denken, denn es heisst ausdrücklich, dass die Christen mit den Weinschenken um einen „locus publicus“ stritten, und dass Alexander Severus (222—235) entschied, „es sei besser, dass der Platz zu was immer für einer Gottesverehrung als zu Kneipezwecken benutzt werde“. Auch das Edikt von 259, in welchem Gallienus den Christen die in der Decischen Verfolgung (250—253) eingezogenen Cömeterien und Culträume zurückgiebt, spricht für das Vorhandensein von selbständigen Kirchen in den Städten, und ebenso die Notiz des Optatus von Mileve (de schism. Donat. II), dass es in Rom bald nach der Decischen Verfolgung über vierzig Basiliken gegeben habe, unter welchen kaum lediglich Cömeterialkapellen oder Betsäle der Privathäuser zu verstehen sind. Dass sich die Culträume im ganzen römischen Reiche während des Verfolgungsfriedens von Decius bis Diocletian namhaft vermehrten, ist begreiflich und erweislich, jedoch ebenso gewiss auch, dass bei der Diocletianischen Verfolgung (302) von den notorisch gewordenen Zusammenkunftsplätzen wenig der Zerstörung entging, und dass wir wenigstens jetzt keine vorconstantinische christliche Basilica, die selbstständig als solche gebaut worden wäre, kennen.

Obgleich demnach die christlichen Gemeinden von Anfang an in der Wahl ihrer Versammlungsplätze nicht wählerisch gewesen, indem sie sich unterschiedslos der Säle des römischen Hauses, in erster Reihe im Anschluss an die Abendmahlfeier wohl der Triclinien bedienten, so hoben sich doch frühzeitig die disponiblen Basilicalsäle als die geräumigsten und zweckentsprechendsten von den sonst benutzten Sälen ab und gestalteten sich zu den Hauptcultstätten. Denn schon kurz vor Constantin, am frühesten in Afrika, war der Name Basilica für die Culträume, vorher Proseukterion, Kyriakon, Dominicum, Ecclesia, Conventiculum genannt, mit Kirche gleichbedeutend geworden. Wenn auch der Verfasser des Itinerarium Burdigalense noch um 330 bei Erwähnung der Constantinischen Basilica zu Jerusalem den Namen erklären zu müssen glaubte, so gebraucht ihn doch schon Constantin selbst (Brief an Bischof Macarius in Jerusalem) schlechthin, wie die Bezeichnung auch in der Gründungsinschrift der Kirche zu Castellum Tingitanum von 326 monumental beglaubigt erscheint. Optatus von Mileve

(Ende des 4. Jahrhunderts) bedient sich des Namens auch für alle Culträume der vordiocletianischen Zeit ohne Rücksicht auf ihre Gestalt. Während aber in der forensen Basilica nur der Name geblieben war, der Saalbau selbst dagegen sich ganz frei entwickelt hatte, so dass zuletzt (Basilica des Maxentius) von dem ursprünglichen Typus kaum mehr die Spur übrig blieb, erhielt sich in der christlichen Basilica nicht blos der Name, sondern auch die ursprüngliche Gestalt der Privatbasilica, selbst als die Anlage der christlichen Culträume der häuslichen Eingeschlossenheit entwuchs.

Dies geschah bekanntlich, seit Constantin nach der denkwürdigen Schlacht an der Milvischen Brücke (312) der Verfolgung ein Ende machte. Wie immer vorausgegangene Zerstörungen die Bauthätigkeit der folgenden Epoche naturgemäss steigern, so erwiesen sich auch hier die Zerstörungen der Diocletianischen Verfolgung von Vortheil und befreiten überdies von mancher Gebundenheit an das Frühere. Der Kirchenbau trat mit solcher Freudigkeit aus der Verborgenheit des Privatcultes an das Licht, dass in wenigen Jahren die Privatcultsäle überflüssig waren und die Darbringung des Opfers in den Häusern der Gläubigen von der Kirche sogar missbilligt werden konnte (Concil von Laodicea im Jahre 328). Man blieb daher nur da auf der Stelle der alten Privatculträume, wo man in der Lage war, dieselben aus dem Hauscomplex loszuschälen, wie in S. Andrea Catabarbara, S. Pudenziana, S. Croce in Gerusalemme, S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore. Die Concentration mächtiger Hauptkirchen liess auch trotz der bedeutenden Mehrung der Gemeindeglieder eine Vermehrung der Culträume zunächst nicht nöthig erscheinen, ja es konnte selbst der Bedarf einiger der von Papst Marcellus (308—310) geschaffenen 25 Pfarrsprengel Roms mit untergeordneten Kirchenanlagen gedeckt werden. Diese haben übrigens dieselbe Gestalt wie die grösseren, und selbst die Kirchen, welche an die Stelle der Cömeterialkapellen oder neben dieselben traten, schlossen sich der gleichen Grundform an.

Leider ist, da der Typus schon in den Constantinischen Anlagen vollständig ausgebildet erscheint, eine chronologische Darstellung des Entwicklungsganges des Basilicalbaues nahezu unthunlich, abgesehen davon, dass in vielen Fällen die Gründungszeit nicht feststeht, und in noch mehreren der Antheil der Umgestaltungen, welchen diese Bauten sich wiederholt zu unterziehen hatten, nicht mit Sicherheit ausgeschieden werden kann. Denn Einfachheit und Unbehülflichkeit ist den untergeordneten Bauten mehrerer Jahrhunderte in gleichem Maasse eigen und bilden deshalb ebensowenig ein Kriterion hin-

sichtlich der Zeitfolge, wie die relative Vollkommenheit glänzender und imposanter Werke, welche jenen gleichzeitig zur Seite gehen. Man möchte zwar glauben den ursprünglichen Typus am sichersten in jenen Cömeterialbasiliken zu finden, welche frühzeitig ausser Benutzung gesetzt sich im Schutt begruben oder überbaut worden sind, wie dies mit den neuerlich aufgedeckten Basiliken der h. Symphorosa an der Via Tiburtina (Fig. 11), der h. Generosa an der Via Portuensis und der h. Petronilla an der Via Ardeatina der Fall ist, von welchen die beiden ersteren als Pfeilerbasiliken, die letztere als Säulenbau erscheinen. Allein die Eigenthümlichkeiten der genannten, wie an der Basilica der h. Generosa die Anbringung der Apsis an einer Langseite, oder an der Basilica der h. Petronilla die Trapezform des Kirchenschiffes, waren vielmehr durch ältere Anlagen, örtliche Verhältnisse und Dürftigkeit der Mittel für solche suburbane Werke als durch irgend eine Stylrichtung bedingt. Und von den bekannteren Cömeterialkirchen ist vielleicht

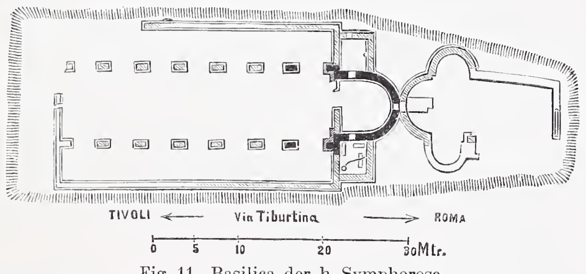


Fig. 11. Basilica der h. Symphorosa.

nur der ältere, in den Seitenschiffen zweigeschossige Theil von S. Lorenzo fuori le mura, S. Agnese dagegen wohl nur dem Plane nach der ersten Gründung zuzuschreiben, weshalb auch diese beiden hinsichtlich der Entwicklung der Basilica nicht weiter belehren. Als massgebend können daher nur die städtischen Hauptbasiliken betrachtet werden, unter welchen freilich die ältesten Constantinischen und unmittelbar folgenden Gründungen entweder zerstört oder erneuert und dabei gründlich verändert sind. So S. Pietro in Vaticano und S. Giovanni in Laterano, S. Paolo fuori le mura und S. Maria Maggiore in Rom, die h. Grabkirche in Jerusalem, die Geburtskirche in Bethlehem, die Basilica in Tyrus, die Irenenkirche in Constantinopel und einige andere. Es kann daher zur Vervollständigung des Bildes die Heranziehung auch späterer Gründungen nicht entbehrt werden.

Den hervorragenderen Basiliken pflegte bei gewöhnlicher Orientirung von Ost nach West (Eingang an der Ostseite) ein rechtwinkeliger Vorhof (Aithrion, Aule, Mesaulion, Atrium) vorgelegt gewesen zu sein,

dessen Front nach Aussen eine Porticus (Vestibulum, äusserer Narthex?) bildete. Das Atrium selbst war ein annähernd quadratisches Peristyl, d. h. ein von Säulenumgängen umgebener Hof mit einem bedeckten Brunnen (Phiale, Cantharus) in der Mitte, der zum Waschen oder mindestens zum Eintauchen der Hände vor dem Eintritt in das Heiligthum bestimmt war. In selteneren Fällen enthielt das Atrium auch die Taufkapelle, von welcher unten zu sprechen sein wird. Der freie Raum aber wurde wenigstens seit dem 6. Jahrhundert als Begräbnissstätte benutzt und erhielt wohl auch erst seit dieser Zeit den Namen Paradisus wie auch Hortus und Cepotaphium, beides im Zusammenhang

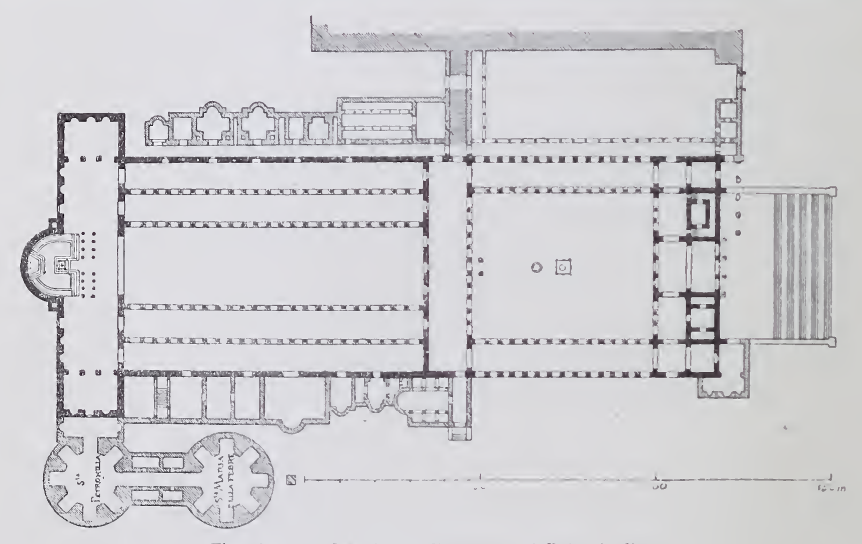


Fig. 12. Plan des älteren Baues von S. Peter in Rom.

mit der Sträucher- und Baumpflanzung, mit welcher man Gräber wie Brunnen umgab, so wie sich dies bei den Kirch- und Friedhöfen bis auf unsere Tage im Gebrauch erhielt. Der Ursprung des Atrium ist der Idee nach in der Analogie mit dem Salomonischen Tempelvorhof wie mit dem italienischen Templum, der Gestalt nach aber in dem Vorbild für die christliche Basilica, nämlich in der Hausbasilica zu suchen. Es ist das zugleich mit dem Hauptsaal aus dem Palastcomplex herausgeschälte Atrium oder Peristyl, wie es in der Domus zu den einzelnen Sälen führte. Uebrigens zeigen nur noch wenige Basiliken das Atrium, in Rom sogar nur die einzige Basilica di S. Clemente, deren Oberbau indess erst vom Ende des 9. Jahrh. (872—882) stammt (Fig. 13). Es darf auch angenommen werden, dass wenigstens in Rom ein Atrium nur der Minderheit der Basiliken zukam und dass man sich in der Regel

begnügte, der Façade der Basilica nur eine Vorhalle (Pronaos, Propyla) entweder in der ganzen Breite oder lediglich als einen von zwei bis vier Säulen getragenen Portalschutz vorzulegen. Diese Vorhalle hiess Narthex schlechthin, während bei dem Vorhandensein eines Atrium eine Quervorhalle innerhalb oder vor der Basilica den Namen des inneren Nathex geführt zu haben scheint.

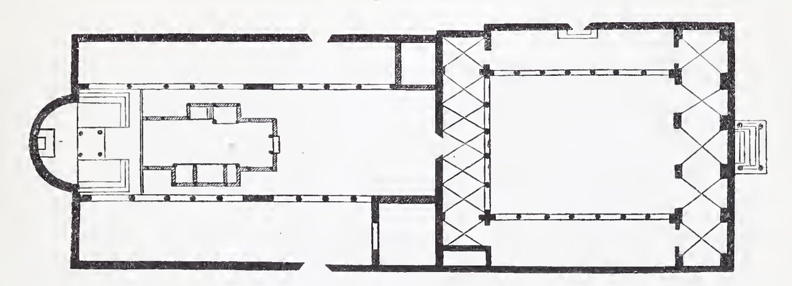


Fig. 13. Plan von S. Clemente in Rom.

Trat man durch die Hauptthüre in die Basilica selbst, so befand man sich an einer Schmalseite eines Oblongums, welches sich an der dem Eingang gegenüberliegenden Seite in die Apsis ausweitete. Der Raum war in den dürftigsten aber selteneren Fällen einschiffig und ohne alle Säulen, wie zu Rom in SS. Cosma e Damiano und in S. Balbina,

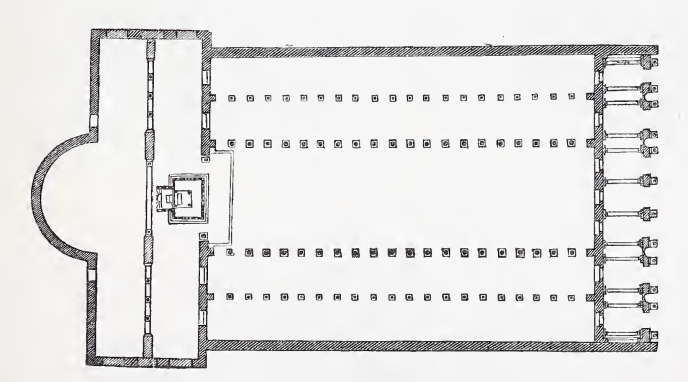


Fig. 14. Plan von S. Paolo f. l. m. bei Rom.

meistens dreischiffig, indem er in der Längsrichtung durch zwei Säulenreihen gegliedert wurde, an den hervorragendsten Bauten fünfschiffig, wie in S. Peter und S. Paul zu Rom (Fig. 12 u. 14) und in den Constantinischen Hauptkirchen zu Jerusalem und Bethlehem. Doch richtete sich die Zahl der Schiffe nicht immer nach der Grösse des Gebäudes, wie

denn die mächtige Basilica Liberiana (Maria Maggiore) in Rom nur dreischiffig, die kleine Basilica des h. Reparatus zu Orleansville in Algerien von 325 und die Basiliken zu Ibrim in Armenien und zu Sueideh in Centralsyrien fünfschiffig waren. Die Säulen sind in Rom in der älteren Zeit fast ausnahmslos, in den Provinzen grossentheils antiken Denkmälern entnommen, meist korinthischer Ordnung und häufig, namentlich in der späteren Zeit, als die völlig erhaltenen Säulen-

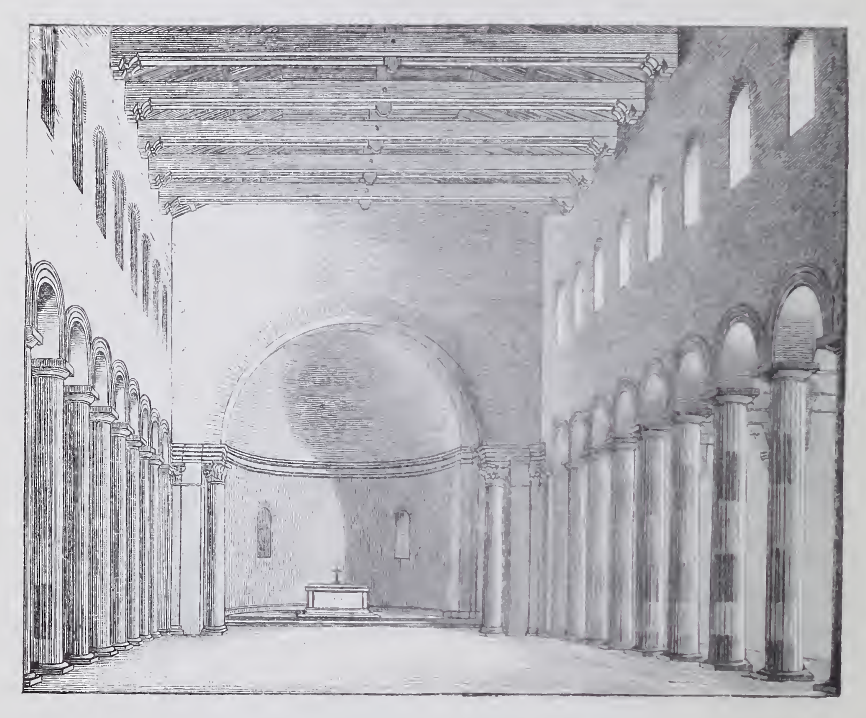


Fig. 15. Innenansicht von S. Pietro in Vincoli.

denkmäler des Alterthums seltener wurden, verschiedener Herkunft und Grösse, so dass es nicht an barbarischen Mischungen fehlt. Ausschliesslich ionische Säulenordnung zeigt unter den römischen Basiliken S. Maria Maggiore, in den 44 kostbaren Granitsäulen wie in der Gebälkbildung jedenfalls der Anlage des Papstes Liberius (352—366) angehörig, römisch-dorische Ordnung dagegen einzig unter allen bekannten Basilikenbauten S. Pietro in Vincoli aus der Mitte des 5. Jahrhunderts (Fig. 15). Im Ganzen selten sind auch die Basiliken mit Pfeilerstellungen statt der Säulen, wie die wahrscheinlich Constantinischen Basiliken S. Symphorosa (Fig. 11) und S. Generosa oder die 625—638 er-

baute Basilica SS. Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane, sämmtlich in der Umgebung von Rom gelegen.

Die früheste Verbindung der Säulen war selbstverständlich, wie in der antiken Basilica, das ihnen zukommende geradlinige Gebälk in Architrav, Fries und Kragsteingesimse, sowie es im Mittelschiff der Constantinischen Peterskirche bis zu deren Abbruch bestand und im Untergeschoss des älteren Theiles von S. Lorenzo f. l. m., wie in vollkommener Erhaltung in S. Maria Maggiore noch zu sehen ist. Allein es konnten die damit verbundenen Schwierigkeiten nicht verborgen bleiben. Der Natur der Sache nach ist das antike Säulengebälk selbst Repräsentant von Decke und Dach und daher der naturgemässe Abschluss nach oben, mithin nicht erst Träger einer darauf gesetzten Hochwand. Auch widerstrebt die Säulenporticus, wie überhaupt so insbesondere mit geradlinigem Gebälk, einer so bedeutenden Belastung aus statischen Gründen, da der Bruch des von einer Säule zur andern gelegten Gebälksteins bei seiner immerhin namhaften Spannweite den Einsturz der darauf gestützten Wand zur Folge haben müsste. Die Römer haben daher nur höchst selten reinen Säulenbau etagirt (wie in den ältesten Basiliken, im Septizonium u. s. w.) und zogen in mehrstöckigen Gebäuden Pfeilerarkaden vor, denen dann die Säulenordnungen lediglich decorativ in Halbsäulen und Blindgebälk sich anfügten. Für die Basiliken namentlich hatten die Portiken den Nachtheil, dass die Gebälke, und zwar je mehr belastet desto mehr, ein beengendes Nahestellen der Säulen erforderten, doppelt störend deshalb, weil bei der an das Ende des Mittelschiffes gelegten Culthandlung eine möglichst unbehinderte Schrägdurchsicht nach diesem Ziele hin für den in den Seitenschiffen untergebrachten Theil der Gemeinde wünschenswerth sein musste. Wäre daher auch mit der Wahl kräftigerer Säulen, wie der dorischen, hinsichtlich der Tragfähigkeit der grossen Wandlast gegenüber Einiges zu gewinnen gewesen, so nicht bezüglich der Intercolumnienweite, welche der dorische Styl, der übrigens als solcher längst ausser Gebrauch gekommen war, sogar noch geringer darbot als die übrigen Säulenordnungen. Dagegen wäre es naheliegend gewesen, statt der Säulenportiken überhaupt Pfeilerarkaden zu substituiren, wie sie die römische Kaiserzeit an Basiliken (Basilica Julia) an Theatern und Amphitheatern, den Strassenübergängen der Aquäducte u. s. w. mit so grossem Erfolge in ausgedehnte Anwendung genommen. Allein dieser Ausweg wurde selten und dann nur in der dürftigsten Form, nämlich ohne Ausschmückung der Pfeiler durch Pilaster oder Halbsäulen wie ohne Blindgebälk versucht und in weiterer Ausbildung vielmehr dem eigentlichen Mittelalter,

der romanischen Epoche, vorbehalten. Tradition und Geschmack hiessen allen constructiven Bedenken zum Trotz an der ansprechenden Säule festhalten, welche seit einem Jahrtausend das Aeussere des classischen Tempels charakterisirt hatte und nun als Innenschmuck die antike Herrlichkeit fortzusetzen geeignet erschien.

Dafür entschloss man sich, um den angegebenen statischen wie Durchsichtsmissständen einigermassen zu begegnen, zu jenem Compromiss zwischen Säulenporticus und Pfeilerarkade, wie er kurz vor dem Anfang der basilikalen Aera in den Palastbauten Diocletians zu Salona (Spalatro) bereits nachweisbar ist. Es brauchte nur statt des mit einer Halbsäule geschmückten Pfeilers der Arkade nun die Säule selbst als Bogenträger benutzt zu werden, so war eine höhere Leistungsfähigkeit der Säulenhalle der daraufgesetzten Wandlast gegenüber, wie ein grösserer Säulenabstand erzielt. Liess man dann das Architravglied des Gebälkes als Saum der Archivolten bestehen, so war auch das Gebälk nicht ganz geopfert, wobei der damit verbundene Verlust seines ursprünglichen Sinnes kein Bedenken mehr erregen konnte, nachdem der constructive Organismus der Säulenarchitektur längst preisgegeben und die lediglich decorative Verwendung der Säulenordnungen längst Princip der vorwiegenden Bogen- und Gewölbearchitektur der Römer geworden war. Im Gegentheil, wollte man die Säule als constructives Bauglied bei der zunehmenden Höhenentwickelung der christlichen Architektur retten, so gab es keinen anderen Weg, als an die Stelle des horizontalen Gebälkes Bogenverbindung zu setzen. Auch ist nicht zu leugnen, dass man damit an Eleganz dem römischen Pfeilerbau gegenüber gewann, dass durch die Arcatur ein lebendig pulsirender Rhythmus in die Baukunst gelangte, wie ihn der geradlinige Horizontalismus der Griechen entbehrte, und dass durch dieselbe der breiteren Anwendung von Bogen und Gewölben auch in der Bedeckung vorgearbeitet wurde. Uebrigens ist der Abfall von dem constructiven Sinne des Säulengebälkes nicht der christlichen, sondern schon der römischen Architektur zuzuschreiben.

Da also Säulenarkaden sicher schon in Diocletianischer Zeit vorkommen, so ist die Frage ohne Wichtigkeit, ob sie die Constantinischen Basiliken bereits besassen. Jedenfalls steht deren Anwendung wenn auch nicht an den Basiliken, so in einer gewissen Modification an dem Constantinischen Rundbau von S. Costanza (wovon später) fest. Die Säulenarkaden der 1823 abgebrannten und jetzt grösstentheils neuen Hauptbasilica von S. Paolo f. l. m. mochten von der Vergrösserung des Baues durch Valentinian II. (386) herrühren, die Arkaden von S. Agnese f. l. m., von welcher Kirche wohl mehr wenig Constantinisch ist, sogar

erst von 626. Gewiss ist, dass die Bogenverbindung der Säulen frühzeitig Regel wurde, von welcher man später nur mehr abwich, wenn disponibles antikes Gebälk auch gegen bessere constructive Erkenntniss zur bequemen Verwendung reizte. Und auch in diesem Falle suchte man die unverkannt gebliebenen Nachtheile wett zu machen durch theils offen zur Schau getragene, theils versteckte Nachhilfen. Als solche ersterer Art stellen sich z. B. die drei mächtigen Bogen dar, welche in

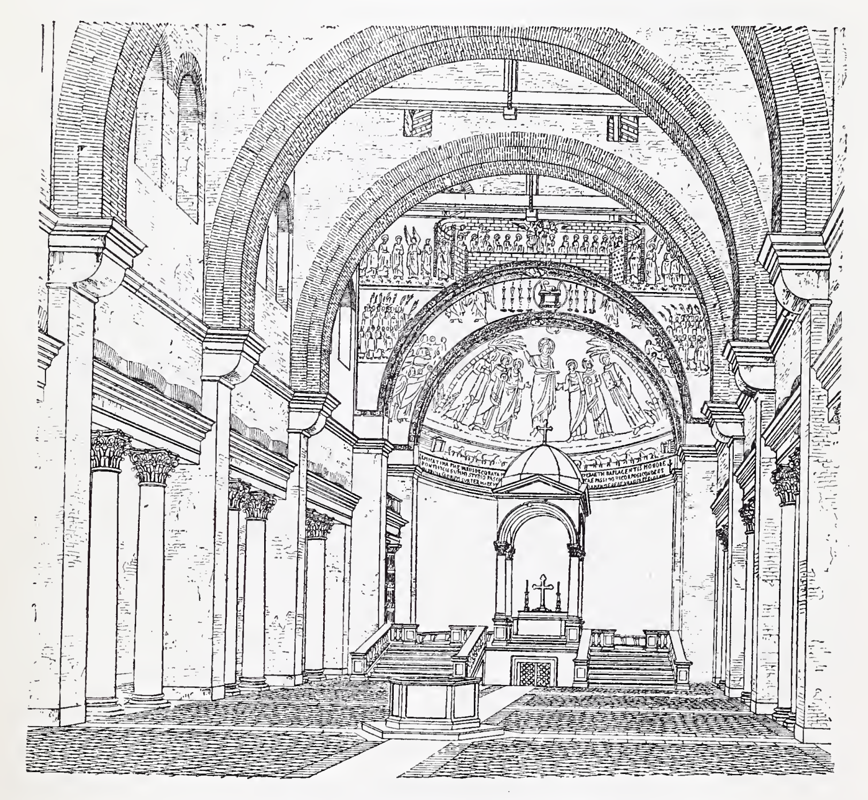


Fig. 16. Innenansicht von S. Prassede.

der nach ihrer gegenwärtigen Gestalt 817—824 erbauten Basilica S. Prassede (Fig. 16), von einer Längsseite zur andern über das Mittelschiff gespannt, Decke und Dach in entsprechenden Abständen unterstützen. Als versteckte Nachhilfe dagegen sind die vom Verputz dem Auge entzogenen Stichbogen zu betrachten, welche, über dem Gebälk oder in der Linie des Frieses hinlaufend, die Last der Hochwand von dem horizontalen Architrav auf die Säulenmittel ableiten. Dies zeigt S. Prassede sogar neben den grossen Hauptbogen, als einzigen Behelf aber die Basilica S. Maria in Trastevere, deren Baudaten 224 (?), 337—354 und

1139 freilich schwer entscheiden lassen, was von den Portiken auf die einzelnen Bauepochen entfällt. Uebrigens fand man selbst bei Basiliken mit Bogenverbindungen über den Säulen stellenweise Verstärkungen zweckmässig, wie an S. Maria in Cosmedin (in den bezüglichen Theilen wohl schon älter als der Umbau von 772—795), oder an der Oberbasilica von S. Clemente (872—882), in welchen beiden Bauten die Säulen in gewissen Abständen mit breiten Pfeilern wechseln.

In der Regel zieht sich in der Scheitelhöhe der Archivolten ein Gesims hin, manchmal mit einem attikenartig behandelten Wandstreifen darüber, auf welchem dann die Hochwand ohne weitere verticale oder horizontale Gliederung, doch von einer Reihe rundbogiger Fenster durchbrochen, bis zur Decke des Mittelschiffes sich erhebt. Die Fenster, meist an Zahl und Lage den darunter befindlichen Arkaden entsprechend, zeigen jetzt nur mehr in seltenen Fällen (älterer Theil von S. Lorenzo, S. Vincenzo alle tre fontane) den ursprünglichen Verschluss durch dünne Marmorplatten, an welchen kreisförmige Löcher den auch bei dem durchscheinendsten Material ungenügenden Lichtzugang vermehren. Häufig mochte man sich mit einfacher Tücherverhängung begnügt haben. Glasfenster, obwohl im 4. Jahrhundert erwähnt (Lactant. de opif. Dei 8), waren wohl in den ersten Jahrhunderten ebenso selten, wie die Fenster aus Feldspat *(fenestrae gypseae)*, bunte Glasfenster aber werden nicht vor dem 9. Jahrhundert (Anastas. Vit. Leon. III.) erwähnt.

In selteneren Fällen verdoppelte man die Seitenschiffe statt nebeneinander, wie in der fünfschiffigen Basilica, übereinander (Fig. 17). Diese der forensen Basilica gewöhnliche, in der Hausbasilica dagegen wohl nur ausnahmsweise angewandte Doppelgeschossigkeit der Seitenräume konnte natürlich nicht ohne die Folge bleiben, dass die Hochfenster des Mittelschiffes noch beträchtlich höher zu stehen kamen und damit die Höhe desselben überhaupt sich weiter steigerte. Mussten wir aber den hohen Aufbau über den Säulenreihen auch an den einstöckigen Bauten als etwas Unorganisches und statisch Bedenkliches bezeichnen, so versteht sich von selbst, dass bei der Basilica mit doppelgeschossigen Seitenschiffen, auch wenn die Säulen des Obergeschosses bei sehr reducirten Verhältnissen die Gesammthöhe nicht allzu sehr beeinflussten, diese Nachtheile noch stärker auftraten und die mit dem Raumgewinn, der Sonderung der Geschlechter und Stände u. s. w. gewonnenen Vortheile überwogen. Deshalb blieb auch diese Emporenanordnung wenigstens im Abendlande Ausnahme und erscheint in Rom nur an S. Agnese (Fig. 17), Quattro Coronati und dem älteren Theile von S. Lorenzo f. l. m.

Das Mittelschiff wurde mit der in ihrer Neigung wenig von der

antiken abweichenden Giebelbedachung geschlossen, während die Seitenschiffe ihre Pultdächer unmittelbar unter den Fenstern an die Oberwände des Mittelschiffes anlehnten. Die Decke war ursprünglich wohl meistens unter Cassettenbildung verschalt, so lange die antike Tradition vorhielt, es scheint jedoch schon vor dem Ende des 4. Jahrhunderts (Optatus v. Mileve) auch der offene Dachstuhl in Anwendung gekommen zu sein, der durch sorgfältigere Abrichtung und durch Bemalung des Balkenwerkes das Barbarische seiner nackten Erscheinung etwas verlor, übrigens auch der antiken Architektur nicht von Haus aus fremd

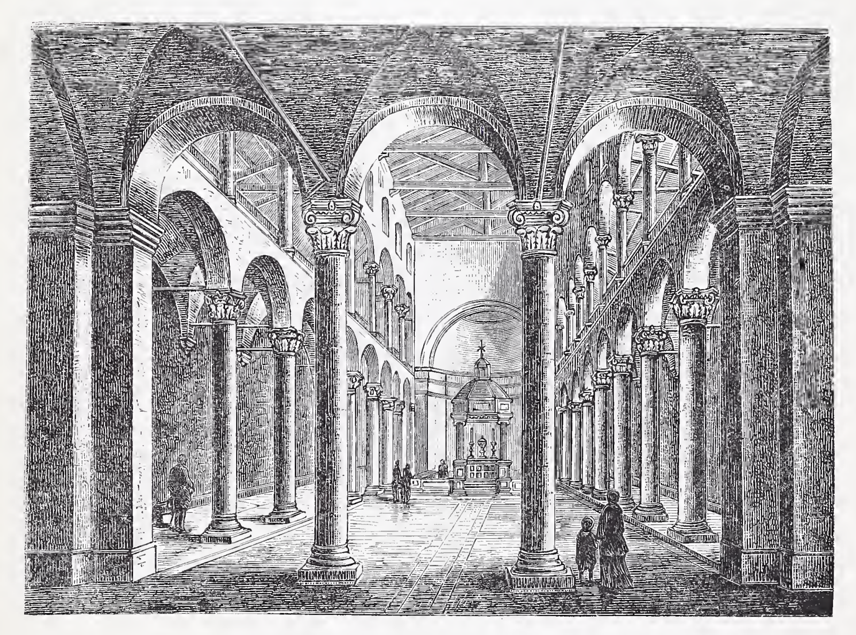


Fig. 17. Innenansicht von S. Agnese bei Rom.

war. Als eine noch grössere und der classischen Periode fremde Verarmung erscheint es, dass die an und für sich architektonisch ganz ungegliederte Hochwand das Auflager von Decke und Dach innen durch keine Gesimsbildung und höchstens durch Consolen unter den Enden der Deckbalken vorbereitet. Gewölbebau kommt in keiner altchristlichen Basilica (mit Ausschluss der Halbkuppel der Apsiden) an der ursprünglichen Anlage vor, dagegen zeigen holzarme Landstriche, wie in Syrien, Steinbalkendecken, welche ihrerseits sehr schmale Planbildung voraussetzen. Die Säulenarkaden schlossen übrigens bei den bedeutenden Spannweiten des Mittelschiffes die Wölbung von selbst aus, deren Seitenschub jedenfalls den schwachen Säulendurchmessern zu stark ge-

wesen wäre. Ja, die Säulenarkaden machten sogar ein der beträchtlichen Höhe widerstrebend schwaches Mauerwerk unvermeidlich, dessen Erhaltung in der That mehr als der constructiven Qualität — denn die Wände sind meist nachlässig und ungleich in Tuff oder Backstein aufgeführt — der Vortrefflichkeit des Bindemittels aus Puzzolansand zuzuschreiben ist.

Das Mittelschiff mündet der Eingangsseite gegenüber in einem mächtigen Bogen aus, der an Spannweite der Schiffbreite nur wenig nachstehend, in der Regel auf zwei grössere, beiderseits ziemlich nahe an die Wand gesetzte Säulen gestellt ist. Dieser Bogen, frühzeitig Triumphbogen genannt, ist durch die halbkreisförmige und in einer Halbkuppel gewölbte Apsis bedingt, welche übrigens nicht blos die antike Basilica als Raum für den Gerichtshof, sondern auch ganz analog manchen römischen Tempel (Venus und Roma in Rom) als Statuen-

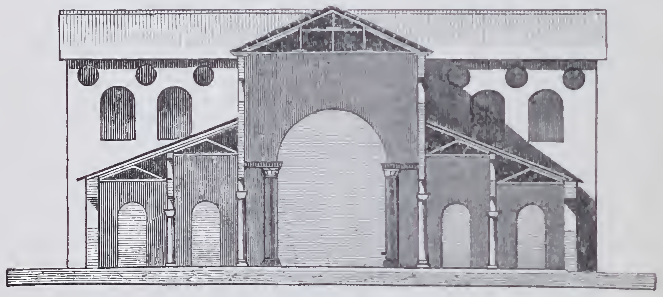


Fig. 18. Querschnitt der Basilica von S. Paolo f. l. m. in Rom.

nische abschloss. Meist in unmittelbarer Verbindung mit dem Triumphbogen stehend, wird indess an den grösseren Basiliken die Apsis von dem Triumphbogen durch ein eingeschobenes Querschiff *(Transept)* getrennt, welches bei Höhe und Breite des Mittelschiffes in der Länge der Gesammtbreite der Schiffe gleichkommt (S. Croce in Gerusalemme, S. Maria Maggiore, S. Maria in Trastevere) oder über diese in der Gestalt von Kreuzarmen vorspringt (Alte Peterskirche. S. Paolo, S. Giov. in Laterano, S. Prassede etc.). Fehlte es schon im Langschiff an architektonischer Gliederung, so erscheint dieser Mangel im Querschiff noch empfindlicher. Denn ausser einer etwas unorganischen, in der Regel nach der Anordnung des Mittelschiffes sich richtenden Fensterdurchbrechung sind die kahlen Wände desselben in keiner Weise architektonisch belebt, was die mächtigen Wandflächen kahl und die Horizontaldecken noch dürftiger erscheinen lässt.

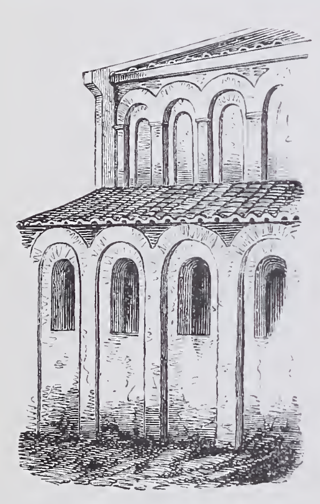
Die Apsis, so genannt von dem an das Himmelsgewölbe gemahnenden Kuppel- oder vielmehr Halbkuppelgewölbe, auch als Concha, Tri-

buna, Exedra, Chorus bezeichnet, blieb auch insofern dem antik-heidnischen Vorbilde treu, als dieselbe zur Anbringung des Stuhles des Kirchenvorstandes und der Subsellien seiner Beisitzer benutzt wurde, so dass der Bischof oder Oberpriester der Kirche mit seinem Gefolge unmittelbar an die Stelle des Prätors mit seinen Assessoren in der forensen Basilica trat. In der Regel sprang die Apsis auch nach Aussen sichtbar und unter einer besonderen Halbzeltverdachung über das Gebäude vor, doch erscheint sie auch manchmal in eine äussere rechteckige Ummauerung eingebaut, in vereinzelten Fällen (Basilica des h. Reparatus in Orleansville und Basilica zu Erment in Aegypten) sogar unter Wiederholung der Apsis an der West- und Ostseite. Manchmal stellen sich auch der Apsis kleinere Nebenapsiden zur Seite, die als Abschlüsse der Seitenschiffe in deren Axe angeordnet sind (S. Pietro in Vincoli, S. Clemente, S. Maria in Domnica in Rom, Basilica zu Bethlehem u. s. w.). Von architektonischen Gliederungen ist selbst ein Gesims am Wölbungsansatz nicht die Regel, die Fenster fehlen den älteren Apsiden durchaus.

Das architektonisch so ärmliche Ganze wurde jedoch durch prächtige farbige Ausstattung höchst wirkungsvoll gehoben. Schon die schönen Pavimente bilden in ihrer reichen und geschmackvollen Musterung der dazu verwendeten Marmorstücke einen achtungswerthen Ersatz für die in den Fussböden verschwindenden eigentlichen Mosaiken. Der untere Theil der Wände besonders in Querschiff nnd Apsis war mit bunten Marmormustern bekleidet, während die Oberwände entweder durchaus oder wenigstens am Triumphbogen und in der Apsis mit Mosaiken bedeckt wurden. Während diese im Abschnitte über Malerei noch besonders zu behandeln sind, gehörte die übrige Ausstattung noch nicht, wie dies im späteren Mittelalter der Fall wird, in das Gebiet der Plastik. Denn wenn auch manchmal die Thronsessel im Apsidenscheitel *(Cathedrae)* nicht unerheblichen Reliefschmuck zeigen, so geht die geräthliche Ausstattung im Allgemeinen selten über rein architektonische Formen und über ornamentalen Incrustationsschmuck hinaus. So an den Subsellien für die niedrigere Priesterschaft in der Apsiscurve, an dem einfachen, von einem Säulenbaldachin *(Ciborium)* gedeckten Altartisch *(Mensa)*, an der gelegentlich weit in das Mittelschiff hineinreichenden Gitterabschliessung des Presbyteriums, und endlich an den beiderseits mit diesen Cancelli verbundenen Ambonen (*ἀμβαίνειν* = hinaufsteigen) als Kanzeln für die Epistel- und Evangelienvorlesung sammt Homelie.

Das Aeussere der Basilica verräth lange Zeit in seiner bis auf die Fronte völligen Kahlheit die Entstehung aus einem dem zusammenhängenden Hauscomplex entnommenen Saal, der als eingebaut selbst-

verständlich ohne Aussenarchitektur war. Diese äussere Schmucklosigkeit passte übrigens auch im entschiedensten Gegensatze gegen das Griechenthum zu der Innerlichkeit der christlichen Anschauungen, bei welcher für den Cult der nach Aussen wirkenden Schönheit nichts abfiel. Die Construction des Inneren hatte für das Aeussere nur die Erscheinung der ungleichen Schiffhöhen und des halbcylindrischen Vorsprunges der Apsis zur Folge, und wie die Horizontalbedeckung des grössten Theiles des Gebäudes nirgends eine stellenweise Verstärkung der Wand erforderte, so setzte auch das Halbkuppelgewölbe der Apsis als seinen Druck nach innen werfend wenigstens keine äusseren Widerlager voraus. Nur vereinzelt drängte das ästhetische Gesetz jeder Architektur, im gleichsam durchsichtigen Aeusseren die Innengestaltung so viel wie möglich durchscheinen zu lassen, zu einer den inneren Säulenarkaden entsprechenden äusseren Wandgliederung und damit zu äusserer architektonischer Durchbildung und Belebung. Vor den zwei aus der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts stammenden Basiliken des h. Apollinaris zu Ravenna, an welchen durch Blendbögen verbundene Lisenen die inneren Säulenarkaden andeuten und eine Art von Fensterumrahmung darbieten (Fig. 19), ist jedoch nur ein Fall nachzuweisen, an welchem sich dieser Schritt wenigstens theilweise verwirklicht findet, nämlich an der in ihrer dermaligen Gestalt hauptsächlich aus dem 4. Jahrhundert stammenden Basilica Pudenziana in Rom. Wie man aber die Wände in der Regel völlig kahl aufführte, so beschränkte man sich selbst in den Gesimsbildungen auf das Einfachste, indem man hier auf die im Innern beliebte Spoliation antiker Denkmäler constant verzichtete und unfähig zu entsprechenden Neubildungen sich mit den primitivsten Backsteinspielen vermittelst übereck gereihter Ziegellagen, in Dreieckform gegeneinander gelehnter Backsteine u. s. w. begnügte, wenn man nicht in einer an Roheit streifenden Armuth geradezu, wie im Inneren die Deckbalken, so aussen die Dachung, auf die ganz gesimslos auslaufende Wand aufsetzte.


Fig. 19. Von S. Apollinare in Classe.

Von dem im späteren Mittelalter eine so wichtige Rolle spielenden Thurmbau fallen nur dürftige Anfänge in diese Epoche. Die ältest erhaltenen sind die ravennatischen Thürme vom 6. Jahrhundert an, wenn

nicht, wie Hübsch will, der Glockenthurm von S. Francesco daselbst schon in's 5. Jahrhundert hinaufreicht. Jedenfalls ist unentschieden, ob die quadratische oder die kreisförmige Planbildung die ursprünglichere: die erstere begegnet im Campanile von S. Francesco, die letztere in den Glockenthürmen der Kathedrale und der Basilica S. Apollinaris in Classe. Im ersteren Falle sind Ecklisenen als Constructionsverstärkung von vornherein anzunehmen, im letzteren beschränkt sich die Gliederung auf einige horizontale gesimsartige Reifen und verstreute kleine Fenster zur Erhellung der Treppe. Kahl bis zum Glockenhause selbst, an welchem rundbogige Gruppenfenster als Schalllöcher ebenso selbstverständlich sind, wie darüber der pyramidale oder kegelförmige Dachabschluss, stimmen sie vortrefflich zu der ähnlichen äusseren Anspruchslosigkeit der altchristlichen Basilica, mit welcher übrigens die völlig isolirten Thürme in keinem Planzusammenhange stehen.

Der Gesammteindruck der Basilica ist trotz der äusseren Dürftigkeit auch schon aussen ein würdiger. Die zahlreichen nicht zu grossen Fenster und die verhältnissmässig niedrigen Seitenschiffe geben durch den von ihnen dargebotenen kleinen Maassstab dem Ganzen sogar einen grossartigen Charakter und lassen die Verhältnisse des Baues in der Regel über die Wirklichkeit gross erscheinen. Dasselbe gilt in erhöhtem Maasse von dem Innern, namentlich durch die verhältnissmässig kleinen und zahlreichen Säulen. Wichtiger aber ist die stattliche, von den zwei oder vier Säulenreihen reich belebte Perspective, welche durch die niedrigere Apsis mit ihren Plan- und Gewölbcurven noch wesentlich verlängert erscheint. Nicht minder die glückliche Combination des Hauptschiffes mit den zwei oder vier Nebenschiffen und der Apsis, welche letztere als Längsabschluss von immer bedeutsamer Wirkung ist. Es liess sich nicht leicht ein Raum von so namhafter Bodenfläche unter richtiger Betonung der Stelle für die heiligen Handlungen zweckentsprechender gestalten, als es hier geschehen, wie denn überhaupt die ganze Architektur des Alterthums ihre raumschaffende Aufgabe sonst nirgends in so vollkommener Weise gelöst hat. Am wenigsten im classischen Tempelbau, welcher in seiner überwiegenden Aussenentwickelung zwar seinem Zweck als Aufstellungsort für das Cultbild und als Aufbewahrungsraum für Weihegeschenke ausreichend entsprach, aber für christliche Cultzwecke, welche einen Versammlungsraum für die Gemeinde erforderten, ganz ungenügend gewesen wäre.

So schlicht einfach aber die technische Lösung, so fehlte es doch auch nicht an Eleganz und selbst an Reichthum. In fünfschiffigen Basiliken liess der Säulenwald, meist aus kostbarem Marmor oder aus Gra-

nit, von den architektonisch ungegliederten Unterwänden wenig erblicken und an den Oberwänden, dem Triumphbogen und der Apsis bewirkte die bunte Incrustation unten wie der reiche Farben- und Goldschmuck musivischer Bilder oben, dass man die fehlende architektonische Belebung wenig vermisste. Auch das Deckenwerk, mochte es nun durch cassettirte Vertäfelung horizontal geschlossen sein oder ohne Verschalung den Einblick in den Dachstuhl gewähren, konnte durch Farbe und Gold wie durch sorgfältige Abrichtung und Schnitzwerk zu zierlicher und reicher Wirkung gebracht werden. Die Dürftigkeit des Architekturschmuckes wird daher erst jetzt fühlbar, wo die einstige Gold- und Farbenpracht verdunkelt oder ganz verschwunden ist. Aber auch jetzt noch machen die alten Basiliken einen überaus harmonischen Eindruck, der es sofort zur Ueberzeugung bringt, dass mit der Wahl dieser Gebäudeform der glücklichste Griff geschehen und dass sie mit Recht zur Basis einer tausendjährigen Entwickelung geworden sei.

Obwohl die Basilica weitaus das hervorragendste Erzeugniss der altchristlichen Architektur im westlichen Europa ist, so fehlt es doch daselbst nicht ganz an anderen Bauschöpfungen. Dabei ist der Umgestaltungen des antiken Tempels zu Cultzwecken kaum zu gedenken, denn wenn auch eine solche Benutzung nicht allzuselten eintrat, so hatte doch die Architektur an der Adaptirung für den neuen Zweck in der Regel wenig Antheil. Pflegt man aber jetzt bei dieser Frage gerne hervorzuheben, dass es sich die christlichen Kaiser angelegen sein liessen, die antiken Tempel zu erhalten (G. B. de Rossi), so ist dies doch mehr als ein Einschreiten gegen eigennützigen Missbrauch derselben und ihrer Materialien, denn als systematische Conservirung zu betrachten. Allerdings liess Constantin nur solche Tempel zerstören, welche die Sitze eines unsittlichen Cultes waren, und seine nächsten Nachfolger verbieten nur die heidnischen Opferhandlungen, aber schon Honorius verfügt im Jahre 399, dass alle Tempel auf dem Lande zerstört werden sollten, und befiehlt nur die Erhaltung der städtischen „als Zierden des öffentlichen Lebens". Diesem Befehle fügt dann Theodosius 426 die Anordnung hinzu: „alle heidnischen Tempel, wo sie noch vollständig erhalten seien, zu zerstören (oder ?) durch Anbringung des Kreuzzeichens zu entsühnen", und wenn er an einer anderen Stelle verordnet, dass der Tempel zu Osdroene geöffnet bleiben sollte, da die darin befindlichen Götterbilder nicht nach ihrer religiösen Bedeutung, sondern nach ihrem Kunstwerthe zu schätzen seien, so ist das jedenfalls eine Ausnahme. Wie weit den häufig unklaren und widersprechenden Befehlen Folge gegeben wurde, ist schwer zu sagen, gewiss aber, dass die

Zerstörungsedikte von den Christen um so lieber befolgt werden mussten, als sich mit der Demolirung der Materialgewinn verband, welcher für die sämmtlichen christlichen Basiliken und anderen öffentlichen Gebäude und selbst für Privatbauten höchst gesucht war. Denn während man zur Herstellung künstlerischer Baubestandtheile, wie der Säulen und Gebälke, gerade durch das Schwelgen im antiken Vorrath die Befähigung verloren, bot sich auch das unkünstlerische Abbruchmaterial als bereits bearbeitet sehr bequem dar, wie sogar die nicht weiter verwendbaren Marmorfragmente für den Kalkofen erwünscht sein mussten. Uebrigens würde auch nur kostspielige Unterhaltung die Tempel vom Untergang gerettet haben, wozu man sich wohl, wenn nicht die Tempel in christliche Culträume umgewandelt worden waren, von Anfang an selten entschloss, noch weniger aber in den späteren Jahren, in welchen die Baufälle in bedenklicher Progression sich mehren mussten. Die Worte des h. Augustinus (Ep. 154) aber, in welchen es gebilligt wird, „wenn heidnische Tempel zum öffentlichen Nutzen und zur Ehre des wahren Gottes verwendet würden“, lassen sich sowohl auf Erhaltung und christliche Benutzung der Gebäude selbst, als auf Ausnutzung ihrer Bautheile zum Kirchenbau deuten.

Wichtiger als diese vereinzelt auftretenden Tempelkirchen wurde eine Classe von Gebäuden, welche die äussere Grundlage eines neuen christlichen Baustyles werden sollte*), nämlich die der Rundbauten für Baptisterien und Grabkirchen. Auch dieser Gruppe waren antike Motive vorbildlich, den Baptisterien die Kuppelsäle der Thermen oder verwandter Gebäudecomplexe, den Grabkirchen die Tholenbauten der antiken Gräber, beide schon durch ihre Bestimmung mit den christlichen Bauten der Art im Zusammenhange. Cylindrische Räume mit oder ohne Kuppelwölbung waren zwar seit der römischen Frühepoche auch für Cultzwecke verwendet worden, doch war der Einfluss der umsäulten Rundtempel, wie z. B. in Rom und Tivoli, geringer. Diese verhalten sich zum christlichen Centralbau ebenso wie der oblonge Peripteraltempel zur Basilica vielmehr gegensätzlich, da oblonge wie kreisförmige Säulen-

*) F. A. Quast, Die altchristlichen Bauwerke zu Ravenna vom 5.—6. Jahrhundert. Berlin 1842. — W. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel vom 5.—12. Jahrhundert. Berlin 1854. — Ch. Texier and Poplewell-Pullan, Byzantine Architecture. London 1863. — H. Hübsch, Die altchristlichen Kirchen. Karlsruhe 1863. — R. Rahn, Ueber den Ursprung und die Entwickelung des altchristlichen Central- und Kuppelbaues. Leipzig 1860. — Derselbe, Ein Besuch in Ravenna. Jahrbücher der Kunstw. Leipzig 1868. Besonderer Abdruck. Leipzig 1869. — D. Pulgher, Les anciennes églises Byzantines de Constantinople. Vienne 1878.

tempel in erster Reihe auf die äussere Erscheinung, die Basilica wie der christliche Centralbau dagegen ausschliesslich auf Erweiterung und Ausschmückung des Innern berechnet sind. Diese Erweiterung vollzog sich aber an den Rundbauten entweder durch Ausdehnung und Nischenausschnitt des Cylinders oder durch die Hereinziehung der vorherigen monumentalen Aussenhalle des Peripteros in's Innere.

Ist auch nicht nachzuweisen, dass eine solche Nischenbildung im Wandcylinder schon in Alexandrinischer Zeit versucht ward, so erscheint es doch wahrscheinlich, dass in dem Pantheon des Agrippa vielmehr „der Gipfelpunkt einer vorangegangenen Kette von Entwickelungsbauten“ und nicht das erste Beispiel des so epochemachenden Kuppelbaues sich darstelle (Adler). Das im Pantheon verwirklichte Princip

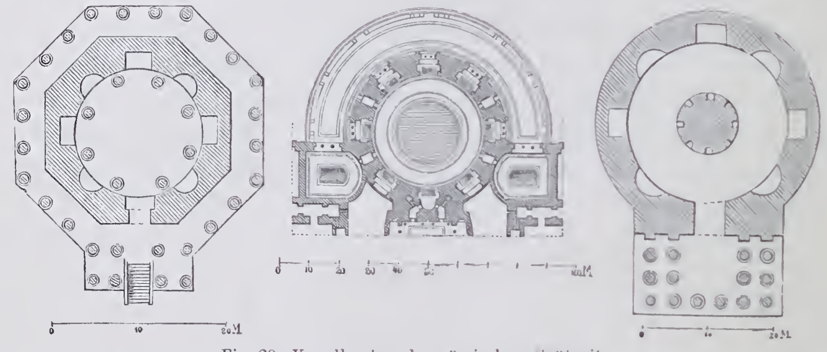


Fig. 20. Kupelbauten der römischen Spätzeit.
Sog. Jupitertempel in Spalatro. Kuppelsaal der Caracallathermen. Sog. Romulustempel an der Via Appia.

kehrt auch in anderen Rundtempeln, wie in dem sog. Romulustempel an der Via Appia und in dem sog. Jupitertempel des Diocletianischen Palastes zu Salona wieder, besonders aber, der geplanten Bestimmung des Pantheon entsprechend, in mehreren Thermen, worunter jene des Antoninus Caracalla die Nischen ganz durchgebrochen und so die zwischenliegenden Pfeiler ganz freiliegend zeigen (Fig. 20). War jedoch die Wirkung des Verfahrens an dem letztgenannten Rundbau vielmehr eine raumöffnende, als raumerweiternde, so war der Verschluss durch nach aussen vortretende Apsidenbildungen leicht wieder hergestellt und zugleich eine namhafte Planerweiterung erzielt. So in dem unter dem mittelalterlichen Namen Terme di Galuccio und unter dem modernen des Tempels der Minerva Medica bekannten Kuppelsaal in Rom (Fig. 21). Hier ist zunächst der kreisförmige Plan nicht blos äusserlich, wie am Jupitertempel zu Spalatro, sondern auch innen in einen polygonalen übertragen und der Mauerring in zehn Pfeiler aufgelöst, welche, durch Bogen verbunden,

das geschlossene Zehneck des Oberbaues tragen. Die Zwischenräume zwischen den Pfeilern sind durch Apsidalnischen, welche halbkreisförmig nach aussen vorspringen und dadurch den Innenraum beträchtlich über den Umfang des Pfeilerzehnecks ausdehnen, geschlossen. Mit dem zehneckigen Aufbau aber verbindet sich die kreisförmige Basis der hemisphärischen Kuppel dadurch, dass die Wandflächen des Zehnecks oben bogenförmig abschliessen, wodurch die Hemisphäre nur an den zehn Polygonalwinkeln vollständig, an den zehn Seiten jedoch in flachen Curven eingeschnitten erscheint (Hängekuppel).

Auch die Rundgräber gewinnen eine ähnliche, für die Aufstellung

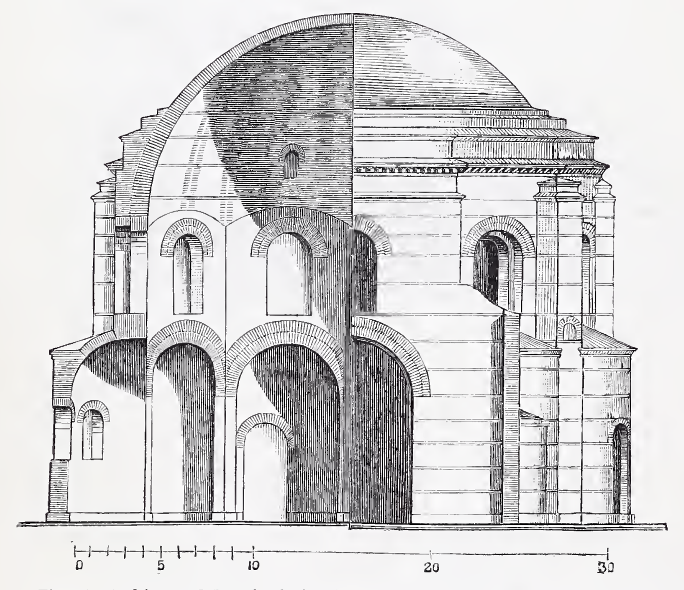


Fig. 21. Aufriss und Durchschnitt des sog. Tempels der Minerva Medica.

der Sarkophage sehr geeignete Nischengliederung. Abgesehen von dem vielleicht als Grabmal hierhergehörigen sog. Romulustempel an der Via Appia zeigt namentlich das bereits an die Schwelle der christlichen Epoche gehörige Grabmal der Helena, der Mutter Constantin's, unter dem Ruinennamen Torre pignattara vor Porta Maggiore bekannt, den massiven Wandcylinder innen durch acht abwechselnd rechtwinkelige und halbkreisförmige Nischen ausgeschnitten, wodurch sich der Plan dieses Grabmales, wie der des sog. Romulustempels, jenem des Pantheon verwandt erweist, welchem er sich auch durch die einst vorgesetzte prostyle Vorhalle äusserlich ähnlich gestaltete.

Wenn aber auch das System des Nischenausschnittes im Wandcylinder noch bei mehreren altchristlichen Rundkirchen, wie bei der

Georgskirche zu Thessalonich, den beiden Rundkapellen bei S. Peter in Rom und der Oktogonkapelle des h. Aquilinus bei S. Lorenzo in Mailand festgehalten wurde, so war für Kirchen im Allgemeinen das Raumbedürfniss ein zu grosses, als dass die einfache Nischenerweiterung genügt hätte. Als ein wichtiger Fortschritt den antiken Rundbauten gegenüber stellen sich daher bald jene Centralanlagen dar, in welchen der die

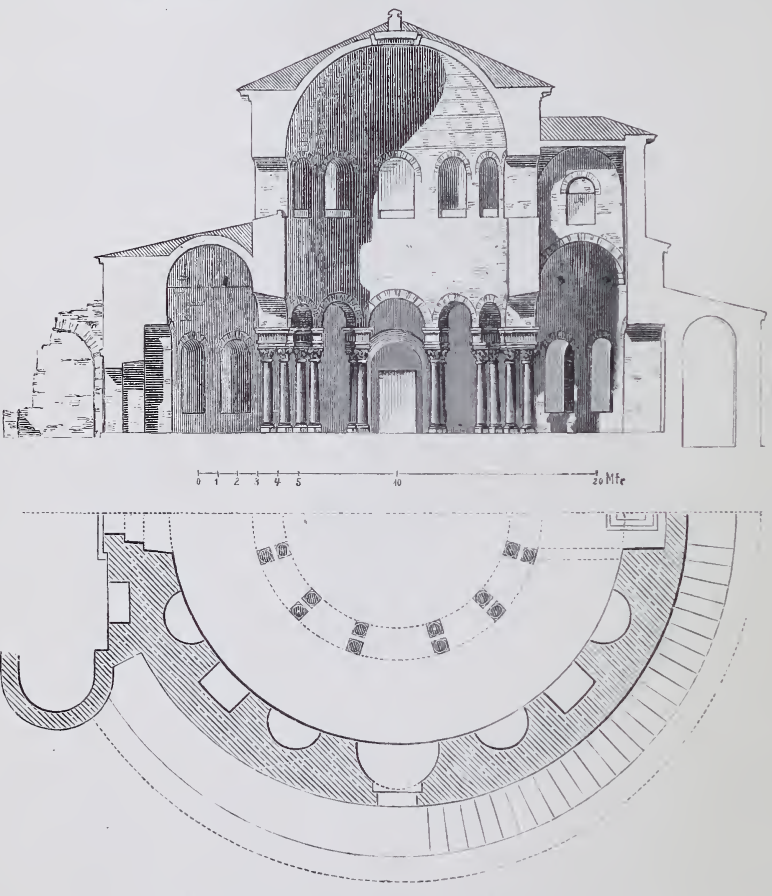


Fig. 22. Plan und Durchschnitt von S. Costanza bei Rom.

Kuppel tragende Cylinder nicht blos, wie in der Rotunde der Thermen des Caracalla, unten durchbrochen und in Einzelstützen aufgelöst, sondern statt der Apsidalnischen der Minerva Medica von einem ringförmigen Umgang umzogen und somit räumlich mehr als verdoppelt ist. Die ersten Beispiele der Art sind die Grabkirche der Constantia, der 354 verstorbenen Tochter Constantin's, an der Via Nomentana bei Rom, und das Baptisterium des Lateran, beide wahrscheinlich noch aus der Zeit

des Constantin. In der ersteren (Fig. 22) wird der mittlere Kuppelraum von 24 Säulen getragen, von welchen je zwei radiant nebeneinander und durch ein gleichfalls radiantes Gebälkstück miteinander verbunden der daraufgesetzten Mauerlast ein ausreichend breites Auflager gewähren. Von einem Säulenpaar zum anderen spannen sich Archivolten, die natürlich nach Aussen von grösserem Durchmesser als nach Innen und somit von schräger Laibung sind. Auf den darübergesetzten, oben von

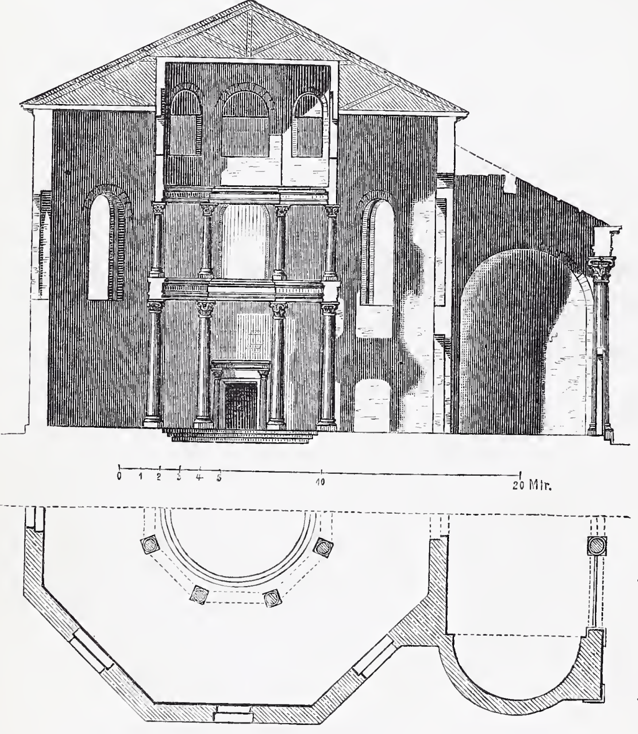


Fig. 23. Plan und Durchschnitt vom Baptisterium des Lateran.

zwölf Fenstern durchbrochenen Cylinder legt sich das Kuppelgewölbe, dessen Construction, jener der Kuppel der sog. Minerva Medica gleich, ein auch in horizontaler Richtung durch Mauergurten verbundenes Rippenwerk mit Gussausfüllung der zwischenliegenden Kuppelstücke zeigt. Der den Mittelraum umschliessende tonnengewölbte Umgang erreicht die Höhe des ersteren nur zur Hälfte und es ist daher die von den classischen Rundbauten ererbte dicke Massigkeit der kreisförmigen Umfassungswand, die hier aller Beziehung zur Kuppel entbehrt, ohne structiven Grund. Auch dieser Grabkapelle war eine Art von Pronaos vorgesetzt.

Das Baptisterium des Lateran (Fig. 23) erscheint constructiv geringer, aber interessant durch directere Uebertragung des basilikalen Säulensystems. Denn der octogonale Mittelraum ist nicht blos auf acht einfache Säulen gestellt, sondern dem geradlinigen Gebälk derselben war wohl schon von vornherein eine zweite Säulenetage aufgesetzt. Wie Deckenbildung und Dachabschluss ursprünglich waren, ist unsicher, doch lässt der schwache Unterbau kaum an eine Kuppelbedeckung denken. Sicher ist aber die Vorhalle mit den zwei schönen Porphyrsäulen als ursprünglich anzunehmen, wie auch das Taufbassin in der Mitte des verhältnissmässig kleinen Baues von vornherein durch den Zweck des Gebäudes bedingt war.

Beide unter sich so wesentlich verschiedene Arten von Centralbauten blieben nicht ganz vereinzelt, obwohl für Baptisterien wie Grabkapellen in der Regel der einfache cylindrische Kuppelbau ohne Umgang genügte. Der Grabkirche von S. Costanza nahe steht das wohl auch aus dem 4. Jahrhundert stammende Baptisterium S. Maria rotonda zu Nocera bei Neapel. Nur erhebt sich hier die Kuppel ohne untergelegten Mauercylinder unmittelbar über den Archivolten des in der Art von S. Costanza gedoppelten Säulenkranzes von 32 Säulen, so dass sich das Zeltdach des Mittelraumes nur wenig über die Pultdächer des Umganges erhebt. Dem Baptisterium des Lateran näher scheint eine oströmische Anlage, die Hauptkirche von Antiochia, gestanden zu haben, ein achteckiger Centralbau mit Umgang, der wohl weniger als baukünstlerischer Vorläufer von S. Lorenzo in Mailand, als dem sechssäuligen Baptisterium von Aquileja oder dem etwas späteren achtsäuligen Baptisterium des Domes zu Novara verwandt zu denken ist. In räumlich grösster Entwickelung findet sich die Combination der basilikalen Säulenstellungen mit dem Rundbau, wie wir sie an dem Baptisterium des Lateran gesehen, an S. Stefano rotondo in Rom, von Papst Simplicius (468—483) erbaut, wobei jedoch statt der Verdoppelung der Säulenstellung übereinander die Verdoppelung der Seitenschiffe nebeneinander, welche sich in den grösseren Basiliken als zweckentsprechend erwiesen hatte, auf den Rundbau übertragen wurde. Der von einem einfachen Säulenkranz aus zwanzig ionischen Säulen umgebene Mittelraum, obwohl im Verhältniss zur ganzen Anlage klein, erhielt doch schon einen zu grossen Durchmesser, um die flache Bedeckung ohne Senkung in der Mitte zu ertragen, weshalb auch frühzeitig zwei sehr störende Nothsäulen zur Stützung des Balkenwerkes unvermeidlich erschienen. Die Umgänge aber wurden durch radiante Säulen- und Pfeilerstellungen in einer ebenso unschönen als unorganischen Weise kreuzförmig gegliedert, womit die einheitliche Wirkung schon vor den späteren Verun-

staltungen aufgehoben ward. Ein ähnliches Problem ist in der Omar-Moschee zu Jerusalem, neuestens von Einigen seiner ersten Anlage nach in die Constantinische Epoche versetzt, weit glücklicher gelöst, freilich auch unter Beschränkung auf etwas geringere Dimensionen.

Die Umbildung des kreisförmigen Planes in's Zehneck und dann in's Achteck führte jedoch von selbst zu dem weiteren folgenreichen Schritte, die Anlage wenigstens äusserlich quadratisch herzustellen und das Polygon (Achteck) durch Verstärkungen im Inneren zu gewinnen. Dies geschah zunächst dadurch, dass man in den vier Ecken Nischen anordnete, deren sphärische Wölbung die Umsetzung der quadratischen Unterwand in eine octogone Oberwand ermöglichte, wie dies zwei Baptisterien zu Ravenna, die um 425 entstandene Taufkirche der Orthodoxen (bei der Basilica S. Ursiana) und das aus der ersten Hälfte des

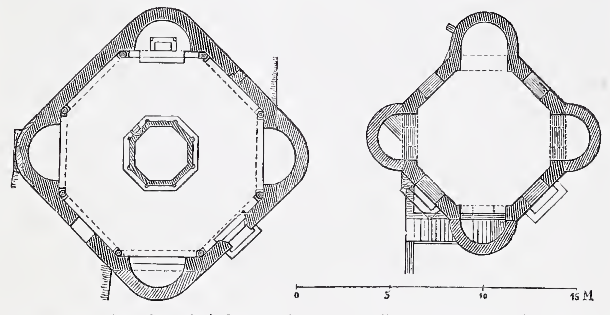


Fig. 24. Baptisterium bei der Basilica S. Ursiana in Ravenna.

Fig. 25. Baptisterium bei S. Teodoro in Ravenna.

6. Jahrh. stammende Baptisterium der Arianer bei S. Teodoro (Fig. 24), ausserdem das Baptisterium des Domes zu Neapel zeigen. Der eigentliche Nutzen der Kuppelanlagen bei quadratischem Grundplan trat indess erst zu Tage, als man auch hier die quadratischen Wandmassen ebenso in Pfeiler auflöste, wie es im acht- und zehneckigen Bau geschehen war, somit die Kuppel auf vier durch Halbkreisbogen verbundene Pfeiler legte. Dann liess sich der Kuppelraum an den vier Seiten beliebig erweitern, sei es nun in der Nischenform, wie dies schon in den Confessiones der Cömeterien vor Constantin versucht worden zu sein scheint (Fig. 9), sei es durch kreuzförmige Verlängerung der Pfeiler und durch die damit zusammenhängende Erweiterung der Pfeilergurten zu Tonnengewölben.

Dass schon die Constantinische Apostelkirche in Byzanz dieses Problem löste, ist sehr zweifelhaft. Denn die Planform des griechischen Kreuzes, wie sie dieser Kirche eigen war, setzt nicht einmal die Kuppelwölbung der Vierung, die vielleicht erst dem Justinianischen Neubau

zu danken ist, voraus, während wir von den Kreuzarmen wissen, dass sie mit Säulenreihen, mithin in der Art von Basiliken hergestellt waren. Nicht unwahrscheinlich aber ist dennoch, dass die Planform der zugleich als kaiserliche Familiengruft dienenden Apostelkirche auf den Plan jener Grabkapelle von Einfluss war, welche die byzantinisch erzogene Kaiserin Galla Placidia um die Mitte des 5. Jahrhunderts in Ravenna erbaute (SS. Nazaro e Celso), und welche uns den ersten sicher



Fig. 26. Die Grabkirche der Galla Placidia (SS. Nazaro e Celso) in Ravenna. Innenansicht.

datirbaren Kuppelbau der erwähnten Art darbietet. Auch hier ist der Kreis der Kuppelbasis nicht in das Quadrat, sondern um dasselbe geschlagen, wodurch die Hemisphäre der Hängekuppel ziemlich tief herabgezogen werden musste, und die Tonnengewölbe der Kreuzflügel die vier in die Kuppel einschneidenden Bogenfelder zu tragen hatten. Waren aber die Confessiones über den Calixtuscömeterien schon ursprünglich kuppelgewölbt, so beschränkt sich der constructive Fortschritt nur darauf, dass an die Stelle der halbkreisförmigen Nischen rechtwinkelige Erweiterungen getreten sind, welche nun auch an der Stelle der Apsiden-

halbkuppeln tonnengewölbten Abschluss erhalten haben. Immerhin aber war die Neuerung im hohen Grade fruchtbar und der Planentwickelung der byzantinischen Architektur vorbildlich. Denn eine rechtwinkelige Erweiterung des Kuppelcentrums konnte organisch nur dadurch möglich werden, dass man den Kuppelbau selbst auf vier Pfeiler stellte, deren Tragfähigkeit dann die Wände der Kreuzflügel strebepfeilerartig erhöhten. (Fig. 26 und 27.)

Die beiden Grabkirchen der Constantia in Rom und der Galla Placidia in Ravenna stellen sich als die beiden wichtigsten Grundlagen für die zwei Hauptrichtungen des byzantinischen Centralbaues dar. Die

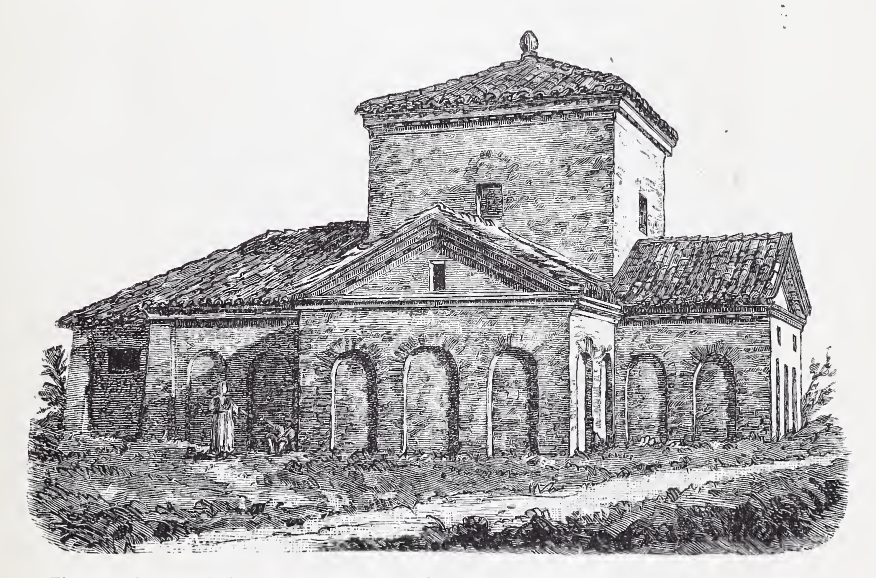


Fig. 27. Die Grabkirche der Galla Placidia (SS. Nazaro e Celso) in Ravenna. Aussenansicht.

erstere, ihrerseits auf den Kuppelsälen der Thermen und Gräber des vorchristlichen Rom fussend, zeigt zuerst die durchgreifende Erweiterung des Kuppelraumes durch einen ringsum gezogenen Umgang; die letztere, die Polygonalbildung einiger römischer Anlagen zu quadratem Plane weiterführend, entwickelt in den vierseitigen Erweiterungsflügeln die vorher nur aus den massiven Wänden ausgesparten rechtwinkeligen Nischen zu baulicher Selbstständigkeit und begründet so die kreuzförmigen wie oblongen Anlagen der byzantinischen Epoche. Sind auch beide Arten italischem Boden entsprungen, wie sie auch in römischen Bauten vom Pantheon des Agrippa an wurzeln, so ist, wenn nicht schon diese Wurzel, wie oben bemerkt worden ist, orientalisch d. h. alexandrinisch, doch ihre Weiterentwickelung nicht abendländisch. Was abend-

ländischer Geist aus der Centralanlage bei grösseren räumlichen Anforderungen zu machen vermochte, zeigt S. Stefano rotondo in Rom, an welchem sich die constructive Unfähigkeit für derartige Aufgaben ebenso klar ausspricht, wie das ausschliessende Erfülltsein vom basilikalen Princip, das auch dem widerstrebendsten Plane aufgezwängt wird. Bei diesem blieb daher auch Rom nach dem Ableben des weströmischen Reiches in höchst schablonenmässiger Weise fast ein Jahrtausend lang und liess sich von der Mitte des 5. Jahrhunderts an durch eine vorher unbedeutende Stadt Italiens überflügeln, welche zunächst Residenz der Herren Italiens geworden und dann mit Byzanz in engere Verbindung getreten war, nämlich von Ravenna.

War die Culturspaltung zwischen der Ost- und Westhälfte des römischen Reiches, seit Constantin den Cäsarenthron nach Byzanz verlegt hatte (326 n. Chr.), zwar unvermeidlich, aber im ganzen 4. Jahrhundert noch wenig fühlbar, so liess sie sich doch nicht mehr verkennen, als die Söhne des Theodosius Arcadius und Honorius das oströmische und das weströmische Reich definitiv getrennt hatten. Denn das gemeinsame antike Erbe wurde von verschiedenen äusseren Einflüssen berührt, denen die sich mehr und mehr entfremdenden beiden Reichshälften ausgesetzt waren. Während nämlich die germanischen Einwirkungen in der kulturlosen Kraft der nordischen Barbaren die entartete weströmische Civilisation vielmehr zersetzten als förderten, wies im oströmischen Reiche die orientalische Cultur der römisch-griechischen Sitte und Kunst eine wesentlich abweichende Bahn. Dabei schien zunächst Byzanz im Vortheil, denn wie vor tausend Jahren kreuzte sich hier das Griechenthum abermals mit der uralten asiatischen Civilisation. Allein diese Durchdringung vollzog sich in Byzanz nicht mehr mit der Triebkraft und Fruchtbarkeit der ältesten Zeiten; aus der Paarung römischer Erschöpfung mit orientalischer Abgelebtheit konnte nur jenes greisenhafte Siechthum hervorgehen, welches das byzantinische Reich wenn nicht von Anfang an, so doch frühzeitig darstellt und so lange hinschleppte. Fehlte es auch nicht an der Klugheit des Alters und an gelegentlichem Aufraffen zu kräftigen Massregeln, so schien doch jede Erhebung nur eine um so grössere Schwäche zur Folge haben zu müssen.

Für die Combination des Oströmischen mit dem Orientalischen waren indess immerhin die Umstände so günstig wie möglich. Der Cäsarengewalt einerseits, wie sie sich zu Anfang des 4. Jahrhunderts entwickelt hatte, entsprach die orientalische Despotie, und das Christenthum andererseits war dem Orientalischen, dem es entsprungen, selbstverständlich verwandt. Asiatische und römische Sitte und Anschauung

gingen daher leicht ineinander über und von Gegensätzen, wie sie sich im Abendlande entgegenstanden, war keine Rede. Zu einer frischen Blüthe aber war der Stamm zu morsch und das aufgepfropfte Reis zu sehr degenerirt. Es drängen sich daher vielfach die üblen Seiten der orientalischen Cultur in den Vordergrund, Ueppigkeit in Genuss und Tracht, Despotismus mit vergötterndem Ceremoniell und sclavischer Gehorsam. Das Erheblichste wurde auf jenen Gebieten geleistet, wo es auf Prachtentfaltung ankam, welche Kaiser und Kirche, beide orientalisirt, mit gleichem Eifer anstrebten. Kein Wunder daher, dass der Architektur bedeutende Aufgaben zufielen, merkwürdiger aber, dass sie dieselben entsprechend zu lösen vermochte.

Als Constantin die neue Reichshauptstadt erbaute, war freilich noch alle Kunst römisch. Die grösseren Kirchen zu Constantinopel wurden daher ohne Ausnahme basilikal angelegt und auch in den asiatischen und afrikanischen Provinzen war damals die Basilica entschieden vorherrschend. Die in den östlichen Landen vorkommenden Rundbauten aus jener Zeit sind ebenso vereinzelt wie im Abendlande. So die Rotunde über dem h. Grab und die Himmelfahrtskapelle zu Jerusalem, S. Georg in Thessalonich und die Rundkirchen zu Derba und Heliopolis, von welchen die drei letzteren überdies wahrscheinlich bereits nachconstantinisch sind. Der grössere Centralbau der achteckigen Hauptkirche Antiochiens blieb, wie oben angedeutet wurde, wahrscheinlich auf ziemlich niedriger constructiver Stufe stehen, und ähnlich mag es sich mit der in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts von dem Vater Gregors von Nazianz in dessen Heimatstadt erbauten achteckigen Centralanlage verhalten haben. Und selbst bis zum Regierungsantritt Justinians (527), der seinerseits nachweislich sowohl in Constantinopel wie in Jerusalem und am Sinai noch Basiliken erbaute, blieben die Rundbauten nicht blos in der Residenz am Bosporus, sondern auch in Afrika und Asien spärlich. Jn Algerien, in der Cyrenaica, in Aegypten und in Vorderasien erhoben sich mehrere Jahrhunderte hindurch Basiliken von verhältnissmässig geringer Eigenart, wenn auch der Mangel an antikem Säulenvorrath stellenweise zu Neuherstellung unter entsprechender Verwilderung der Capitäle zwang und sonst die Doppelgeschossigkeit der Seitenschiffe der orientalischen Geschlechtertrennung wegen Regel wurde. Selbst da, wo der fast absolute Holzmangel und antike Tradition auf Gewölbetechnik hinwiesen, wie in Centralsyrien, erscheint der Basilikalbau fast ausschliessend geübt.

Dieser zwischen Libanon und Wüste gelegene Landstrich ist der neueren Forschung durch den Umstand sehr werthvoll geworden, dass

er nach bedeutender Blüthe seit der römischen Occupation (105 n. Chr.) im 7. Jahrhundert wieder völlig verödete und so ein ebenso reiches als durch spätere Umbauten unberührtes Denkmälerfeld darbietet. Dazu verliehen die Abgeschlossenheit des Landes von der civilisirten Welt, wie die eigenthümlichen Bedingungen, welche die Materialverhältnisse desselben stellten, den Basiliken, wie überhaupt der Architektur Centralsyriens*) ein eigenartigeres Gepräge als es irgend eine römische Provinz aufzuweisen hat. Besonders in der südlich von Damaskus gelegenen Städtegruppe der Provinz Haourân, wo der Holzmangel am

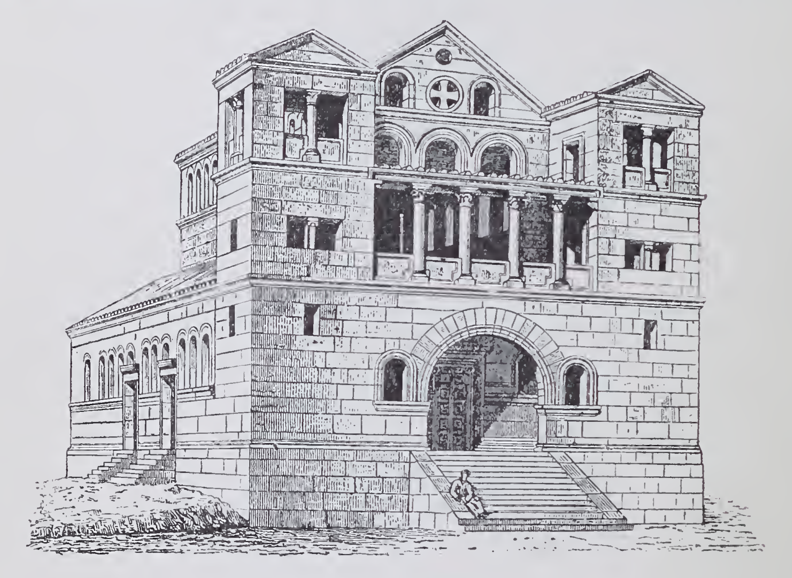


Fig. 28. Basilica von Turmanin in Syrien.

empfindlichsten war und zur vollständigen Durchführung des Steinbaues bis zu Decke und Dach zwang. Denn hierzu konnte die Schmalbrüstigkeit der Planbildung nicht genügen, und es bedurfte daher einer raffinirten Verwendung von Kragsteinen und Stützbogen, um die nöthigen Spannweiten der Steindecken zu ermöglichen. In den nördlicheren Theilen des Landes, wo das schöne Kalksteinmaterial saubere Steinarbeit begünstigte und wo doch auch das nothdürftige Bauholz vorhanden war, um des constructiven Zwanges der südlichen Provinz zu überheben, erscheinen die Basiliken zwar minder originell, aber künstlerisch noch reizvoller. Höchst wirksam ist hier namentlich die eigenthümliche Façadenbildung, wovon Fig. 28 ein Beispiel giebt. Die mit einem Bogen-

*) M. de Vogüé, Syrie centrale. Architecture civile et réligieuse du I. au VII. siècle. Paris 1865.

portal geschmückte Vorhalle erhält nämlich an den beiden Enden thurmartige Abschlüsse, welche in zwei Etagen die Höhe des Mittelschiffes erreichen und von breiten, rechtwinkeligen, durch je einen Säulchenpfosten getheilte Fenster durchbrochen sind, oben aber giebelförmig abschliessen. Von besonderer Schönheit ist das Ornament, an welchem man weniger den barocken Einfluss von Baalbek und Palmyra, als jenen des einstigen Phönikien und nachmaligen Vordersyrien empfindet, und mit dessen scharfem exactem Schnitt die goldene Pforte von Jerusalem (6. Jahrhundert) die nächste Verwandtschaft darbietet.

Unter Kaiser Justinian (527—565) änderte sich jedoch die Sachlage gründlich, und der Centralbau gewann unter glänzender Entfaltung im Osten das Uebergewicht. Erscheint bei diesem Umschwung Ravenna im Vordergrunde, so ist doch unzweifelhaft, dass diese Stadt vielmehr von byzantinischen als von römischen Einflüssen beherrscht wurde, selbst schon in der Zeit, als sie durch Honorius dem von seinem Vater Theodosius gewählten Mailand als Residenz vorgezogen und zur Hauptstadt des weströmischen Reiches erhoben wurde. Und diese, in Lage und Verkehrsbeziehungen begründete Hinneigung zu Byzanz dauerte auch fort, als die Ostgothen den Thron von Ravenna bestiegen und war wohl auch mit ein Grund, dass nach der Wiedervereinigung des römischen Gesammtreiches der Justinianische Statthalter des Westens seinen Sitz daselbst aufschlug. Die Architekturformen Ravennas vom Anfange des 6. Jahrhunderts, besonders die krausen Verwilderungen des korinthischen oder compositen Capitäls, finden sich aber um diese Zeit im ganzen oströmischen Reiche, keineswegs dagegen im übrigen Italien, und es ist daher wahrscheinlicher, dass sie vom Osten nach Ravenna importirt wurden, als umgekehrt. Auch kamen selbst, wohl theilweise bereits bearbeitet, die Materialien für hervorragende Architekturglieder vom Osten, wie es wenigstens mit den Säulenschäften schon der ältesten Basiliken Ravennas der Fall ist, die prokonesischen Marmor zeigen, mithin von den Küsten des Marmarameeres stammen. Bei S. Vitale aber waren Kirche wie Thron von Byzanz nachweislich direct betheiligt, und es ist mit Recht erinnert worden, dass jener Julianus, dem die Ausführung der Basilica von S. Apollinare in Classe und des Rundbaues von S. Vitale zugeschrieben wird, Argentarius (Schatzmeister) nicht blos hiess, sondern war, und im byzantinischen Auftrage und mit oströmischen Mitteln die Kirche unterstützte.

Freilich wenn die Hübsch'sche, von Schnaase angenommene Hypothese bezüglich der Entstehungszeit von S. Lorenzo in Mailand richtig wäre, so dürfte die Frage hinsichtlich der Grundlagen des ravennatischen

Byzantinismus müssig erscheinen, denn die Priorität einer Centralanlage höherer Entwickelung fiele, da die Rundkirche von Antiochien und die Apostelkirche von Constantinopel hierfür nicht in Betracht kommen können, weder den Byzantinern noch Ravenna, sondern Mailand zu. Sollte S. Lorenzo, von dem wir übrigens nur die von Martino Bassi in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts errichtete Copie besitzen, schon als Kuppelbau wirklich dem Anfange des fünften Jahrhunderts angehören und somit älter als die Grabkapelle der Galla Placidia sein, so hätten wir darin einen aller Erklärungsversuche spottenden Vorläufer der Justinianischen Baugruppe zu verehren. Der Kuppelbau stellt nämlich eine vortreffliche Durchdringung von quadratischer und polygonaler Planform dar, indem der Mittelraum dadurch zum ungleichseitigen Achteck wird, dass die vier den Diagonallinien des Quadrates entsprechenden Seiten des Octogons schmäler sind als jene in den Axenrichtungen liegenden. Durch Hinzufügung von vier weiteren, an den Ecken des Quadrates angebrachten Pfeilern verbinden sich dann je drei Pfeiler an den schmäleren Octogonseiten zu einer Gruppe, die an Funktionsfähigkeit einer massiven, einheitlichen Stütze nahezu gleichkommt und somit das Ganze als auf vier Pfeiler gestellt erscheinen lässt. Die vier grösseren Seiten des Achtecks ermöglichen dann ebenso viele stattliche Nischenbildungen, welche, in doppelgeschossiger Säulenstellung ausgebuchtet, auch die parallelen Ausweitungen des äusseren Umganges bedingen. Wollte man aber das ungleichseitige Achteck nicht auch in den acht Kappen der Kuppel fortführen, so bedurfte es erst noch eines Ausgleiches der Seiten unter dem Kuppelansatze. Dieser wird hier durch Bogenvorlagen an den Schmalseiten erwirkt, welche, stufenartig einander überkragend, solange fortgesetzt werden, bis das achteckige Kuppelauflager gleichseitig wird (vgl. Fig. 29).

Es bedarf keiner Auseinandersetzung, dass wir uns einer ebenso raffinirten als gelungenen Ausbildung nicht ein Jahrhundert vor der sonst erstnachweisbaren höheren Entwickelung des Centralbaues versehen dürfen und am wenigsten an einem Orte, der ganz abseits von den sonstigen Schauplätzen dieser Bauweise liegt. Viel eher könnte man geneigt sein, dem alten Dom zu Brescia mit seinem kreisförmigen, auf acht Pfeiler gestellten Kuppelraum und concentrischen Umgang eine solche Priorität zu vindiciren, da doch dessen angenommene Entstehungszeit (7. Jahrhundert) keineswegs völlig gesichert ist. Wenn aber auch S. Lorenzo schon in der Mitte des 5. Jahrhunderts urkundlich erscheint, so schliesst dies nicht aus, dass die centrale Anlage ebenso einen altchristlichen (basilikalen?) Vorläufer hatte, wie für die Justinianische

Sophienkirche in Constantinopel ein solcher aus Constantinischer Zeit gesichert ist. Es bleibt demnach unbedingt gerathener, dem Mailänder

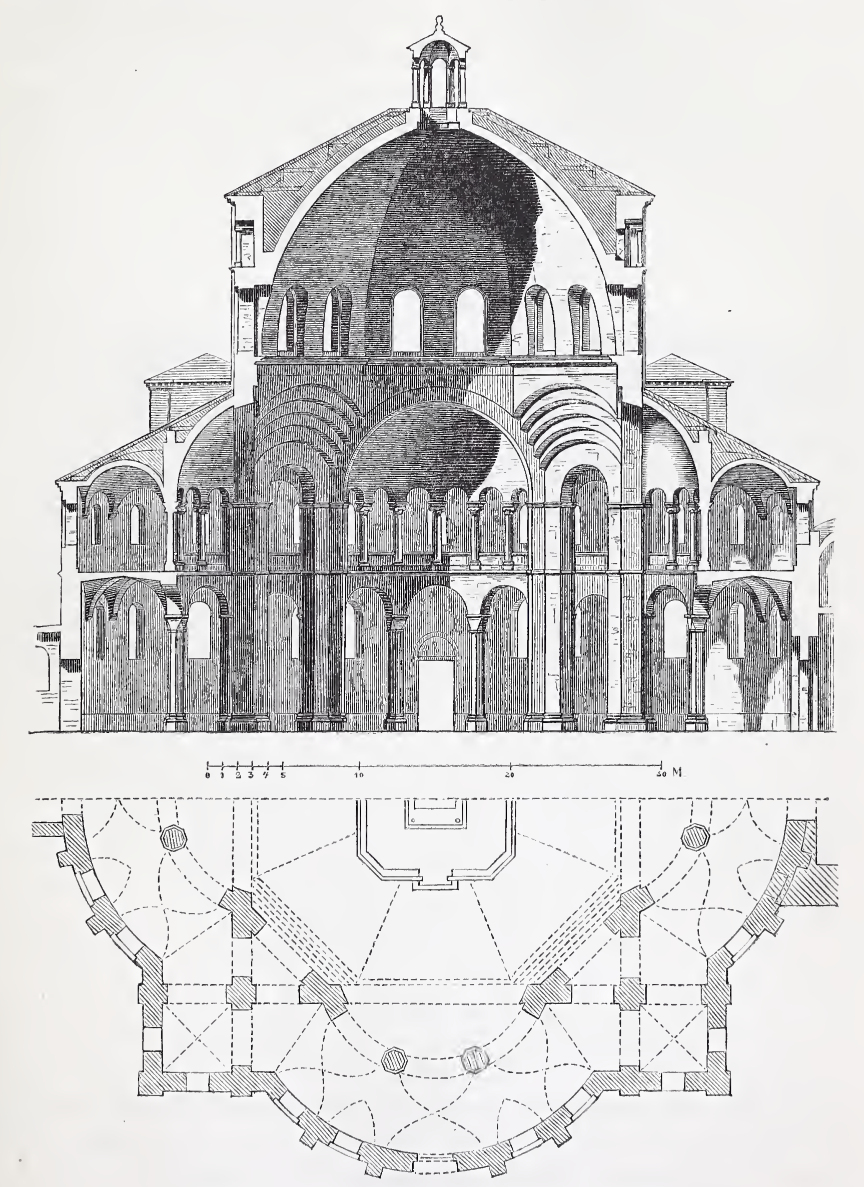


Fig. 29. Plan und Durchschnitt von S. Lorenzo in Mailand.

Centralbau zeitlich jenen von S. Vitale in Ravenna voranzustellen, da S. Lorenzo vielmehr eine secundäre Vermittelung von S. Vitale und S. Sergio, denn einen Vorläufer dieser beiden darstellt.

S. Vitale in Ravenna und S. Sergio in Constantinopel sind beinahe genau gleichzeitig, das erstere 526, das letztere bald nach Justinian's Regierungsantritt (527) begonnen. S. Vitale zeigt im Grundplan ein reguläres Achteck sowohl in dem von acht Pfeilern getragenen Mittelraum wie in dem diesen umziehenden Umgang. Die radiant gestellten und geschnittenen hochragenden Pfeiler sind durch kräftige Rundbogen

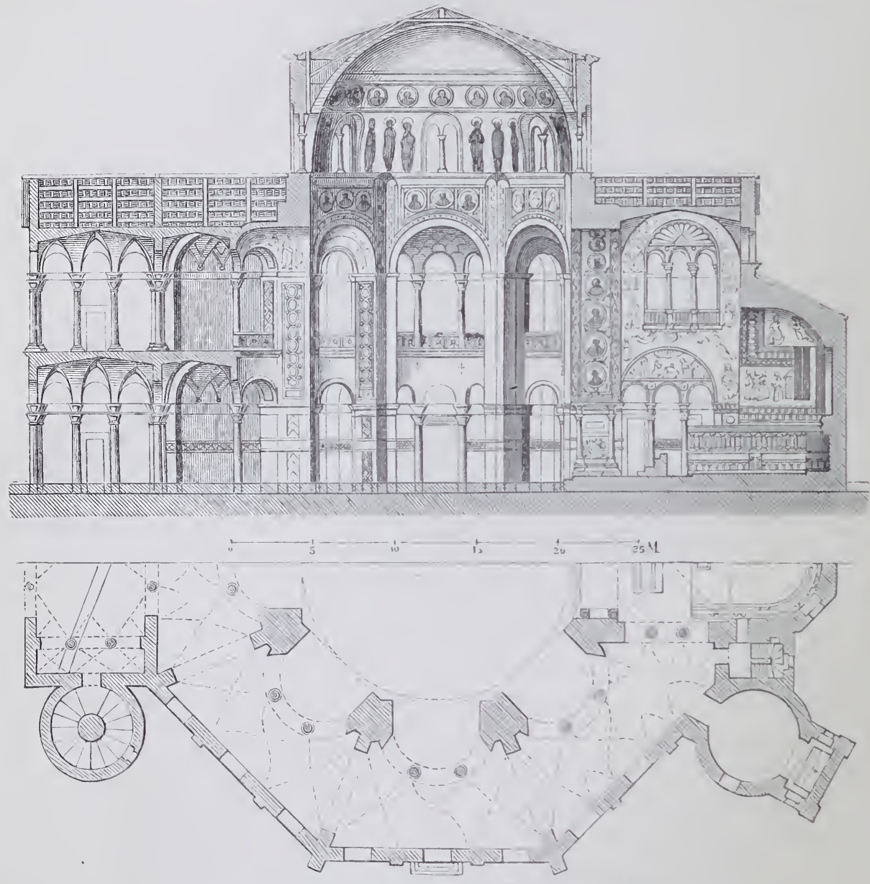


Fig. 30. Plan und Durchschnitt von S. Vitale in Ravenna.

miteinander verbunden, über deren Scheiteln sich das Achteck vermittelst kleiner in die Ecken gesetzter Nischengewölbe, eigenartiger Vorläufer der nachmals so wichtig werdenden Pendentifs in das Sechzehneck umsetzt, und so ein wenigstens annähernd kreisförmiges Auflager für das hemisphärische Kuppelgewölbe erzielt. Dieses, in seinem Durchmesser nicht einem aussen um das Achteck gezogenen Kreise wie an der Minerva Medica (Hängekuppel), sondern einem das Innere desselben

tangirenden Kreise entsprechend ist der grösseren Leichtigkeit wegen in einer Art von Gusswerk vermittelst kettenförmig ineinandergesteckter Töpfe hergestellt, wie dies schon in der antik römischen Architektur angewandt worden ist, übrigens in Italien wegen des unvergleichlichen Bindemittels leichter als sonst irgendwo zu wagen war. Von den acht grossen Pfeilerzwischenräumen sind sieben nischenförmig in der Art der Minerva Medica ausgebuchtet, jedoch so, dass Säulenpaare in zwei Etagen die apsidalen Halbkuppelgewölbe tragen, welche sich an die grossen, die Hauptpfeiler verbindenden Bogen anlehnen. Abweichend davon ist in das achte Pfeilerintervall als Altarraum ein kreuzgewölbtes Rechteck eingesetzt, welches in eine nach aussen polygone, nach innen halbkreisförmige Apsis noch über das äussere Achteck vorspringend ausläuft. Plan und Fensterbildung dieser Apsis entsprechen der im byzantinischen Reiche auch an den Basiliken gewöhnlichen, dagegen in Rom nicht auftretenden Bildung. Auch an dem mit Ausnahme dieses Chores zweistöckigen Umgang ist die Holzdeckung vermieden, so schwierig und complicirt auch die trapezförmigen und durch die erwähnten Nischen noch mehr verschnittenen Gewölbefelder die Construction machen mussten.

Der Eindruck des Innenraumes ist jenem der abendländischen Basiliken ganz entgegengesetzt. Wirkt bei diesen die höchste Einfachheit des baulichen Gedankens grossartig schlicht, so empfinden wir hier etwas von orientalischer Phantastik, gepaart mit ungleich höherem technischen Vermögen. Das lebendige Ineinandergreifen von grossen und kleinen Kreislinien in Plan-, Bogen- und Gewölbeformen, welches nicht blos alle Parallelen, sondern insbesondere auch alle Horizontalen dem Auge entzieht, hat etwas dem classischen Alterthum fremdartig Weiches und Ueppiges. Der morgenländische Einfluss äussert sich auch in der gesammten Ornamentation nach Form und Farbe. So erklären sich zunächst die in voller Ausbildung auftretenden byzantinischen Trapezcapitäle der unteren Säulenreihe, welche, die korinthische oder composite Form ganz über Bord werfend, wieder zur Urform des Capitäls zurückkehren, nämlich zu jenem geradlinig ausladenden Vermittelungs- und Zierstück, das auch den Uebergang vom kreisförmigen Schaftende zum quadratischen Auflager von Gebälk oder Bogen auf die einfachste Art, wenn auch etwas charakterlos, vollzieht. Orientalisch ist daran namentlich das Ornament, welches vorwiegend textil gedacht in den bortenartigen Säumen der Trapezseiten wie in deren Füllungen dünnes Schling- und Flechtwerk an die Stelle der durchaus plastischen Blattreihen der classischen Architektur setzt, das überdies weniger durch

das Relief als durch teppichartige Farbenpracht und Vergoldung wirkt. Ebenso verhält es sich mit einer zweiten, hier nur vereinzelt, in Constantinopel häufiger vorkommenden Capitälbildung, welche korbartig ausgebaucht, bald in wellenförmigem, bald in kreisförmigem Horizontaldurchschnitt mit stylisirtem Blattornament netzartig übersponnen erscheint. Auch die Umsetzung der Capitälplatte in einen kämpferartigen Aufsatz, in welchem das Gebälkstück unter dem Scheidbogen (vgl. S. Costanza) aufging, weist vielmehr auf asiatischen als auf römischen Ursprung, und nicht minder die bunte Kostbarkeit der Säulenschafte, wie die Musterung der Marmorincrustation und des Fussbodens. Und erin-

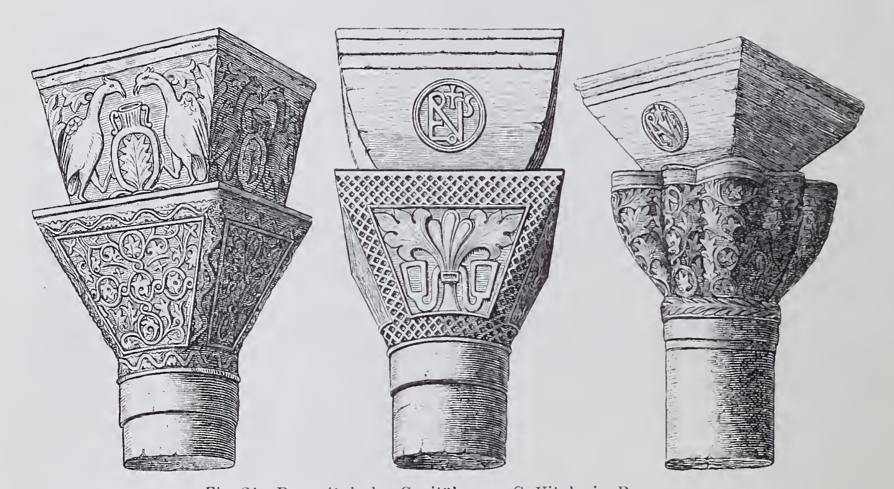


Fig. 31. Byzantinische Capitäle von S. Vitale in Ravenna.

nert auch die Schlichtheit des Aeusseren mit den kahlen Backsteinmassen an die Behandlung der Basiliken und an die frühchristliche Verachtung des Aeusseren, so ist der Contrast zwischen höchster Ueppigkeit im Innern und leerer Armuth nach Aussen auch dem Orient keineswegs fremd und widersprechend.

Die grossen Gebrechen von S. Vitale hinsichtlich des äusseren Arrangements und des Atriums zeigt S. Sergius in Constantinopel behoben. Die Construction des von acht Pfeilern getragenen Kuppelraumes ist in der Hauptsache dieselbe, doch zeigen die Pendentifs hier schon ihre volle Entwickelung als sphärische Dreiecke, so dass sie gleichsam den unteren Abschnitt einer Hängekuppel darstellen, während die Kuppel selbst statt rein hemisphärischer Bildung als sog. Klostergewölbe in sechzehn Kappen construirt ist. Wichtiger ist die übrigens nicht ganz reguläre Planbildung des Umganges im Rechteck, wodurch

der Bau sich besser in die Umgebung fügte und namentlich auch der Vorhalle einen naturgemässeren Platz gewährte, als wir ihn in S. Vitale finden. Wollte man jedoch den Umgang ohne Ausbeugung in der Axenrichtung, wie wir sie in S. Lorenzo zu Mailand gesehen haben, in ein richtiges Verhältniss zum Kuppelraum setzen, so musste man sich mit den Empornischen zwischen den Pfeilern auf die vier Intervalle der Diagonalrichtung beschränken, während in den drei Pfeilerzwischenräumen der Axenrichtung (der vierte blieb als Chor frei) die Emporen eine geradlinige Abgrenzung erhielten. (Fig. 32.)

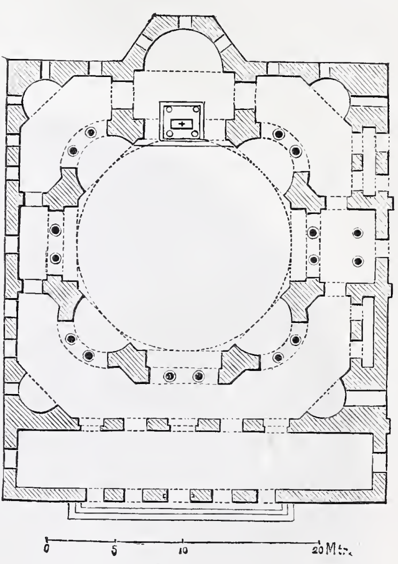


Fig. 32. Plan von S. Sergius in Constantinopel

Wenig später als S. Vitale und S. Sergius wurde der glänzendste und vollendetste Bau byzantinischer Architektur begonnen, nämlich die Hagia Sophia (Kirche der göttlichen Weisheit) zu Constantinopel. Der Constantinische Basilikalbau war bei einem Volksaufstande im Jahre 532 abgebrannt und Justinian freute sich, seinen Sieg durch einen unvergleichlichen Wiederaufbau besiegeln zu können. Wahrscheinlich gab das Brandunglück den Ausschlag, von dem ursprünglichen Plane abzugehen und die Gelegenheit zu ergreifen, dem feuersicheren, eben damals in höherer Entwickelung begriffenen Gewölbebau eine ausserordentliche Aufgabe zu stellen. Wir kennen die Namen der hierzu berufenen Architekten: Isidoros von Milet und Anthemios von Tralles, zweier Asiaten von Geburt, was nicht als ganz zufällig betrachtet werden darf. Schon fünf Jahre nach dem Brande konnte der Neubau geweiht werden, der freilich bald darauf durch ein Erdbeben stark beschädigt, unter Leitung des jüngeren Isidoros, eines Neffen des ersten Erbauers, noch prachtvoller wiederhergestellt wurde. Nach fast tausendjähriger Benutzung im ursprünglichen Sinne ward bekanntlich die Kirche Hauptmoschee der Türken und als solche nicht blos entstellt, sondern auch baulich so vernachlässigt, dass jetzt der Untergang des wunderbaren Werkes nur noch eine Frage von verhältnissmässig kurzer Zeit sein soll.

Constructiv betrachtet haben wir es an der Sophienkirche mit einer kreuzförmigen Anlage zu thun, deren Centrum eine mächtige Kuppel

von fast 54 m Höhe und 30 m Spannweite, auf vier Pfeilern und deren Vierungsbogen ruhend, bildet. Da jedoch die Längsarme bei halbkreisförmigem Grundplane als grosse Apsiden gebildet sind, ersetzt der strebebogenartige Druck ihrer Halbkuppeln gegen die Hauptkuppel von diesen Seiten jede weitere Verstärkung der vier Pfeiler, welche daher nur in

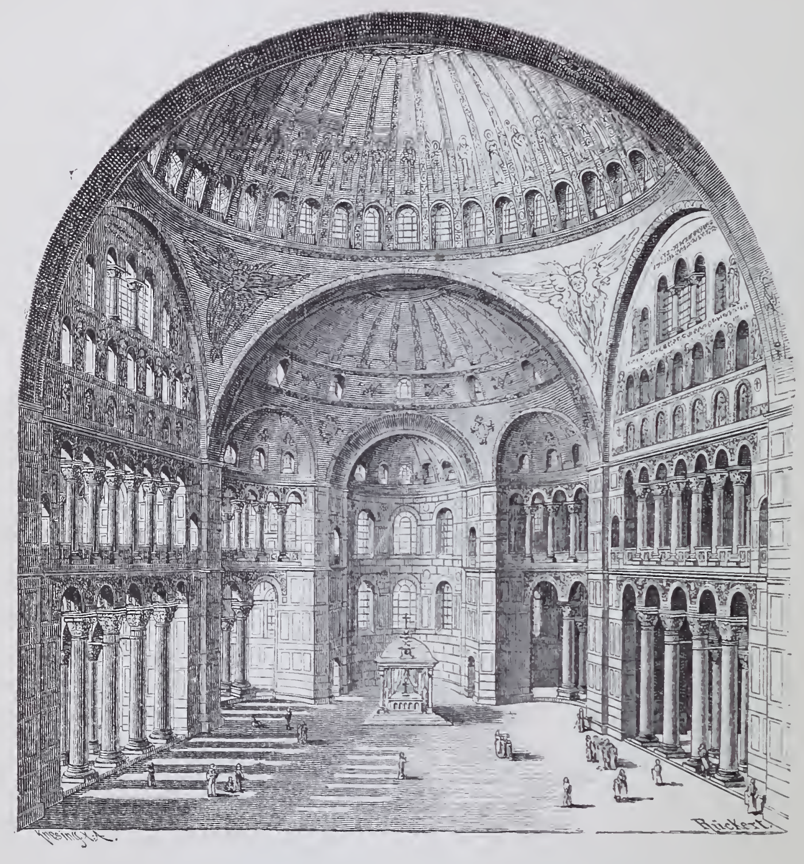


Fig. 33. Innenansicht der Sophienkirche zu Constantinopel.

der Richtung der Breitenaxe mit starken Strebemauern versehen werden mussten. Der Kuppelraum gelangt so mit den beiden grossen Apsiden zur Wirkung eines einheitlichen, 72 m in der Länge messenden Mittelschiffes, noch erweitert durch je drei nischenartige Ausbuchtungen jener Apsiden, von welchen die mittlere an der Westseite als Eingang ausgeschnitten, die gegenüberliegende am Ostende als Altarraum ausgebildet ist. Bei dieser Anlage ergab sich die rechtwinkelige Umschliessung,

wie in S. Sergius, durch die geradlinige Einfügung der Emporen an den Nebenseiten von selbst, wobei nur die Nischen der grossen Apsiden einige ungünstig verschnittene Räumlichkeiten zur Folge hatten. Bogendurchgänge in den Strebemauern stellten die Verbindung der Seitenräume zu Nebenschiffen her, in einer Anordnung, wie sie schon die forense Basilica des Maxentius in Rom aufwies, jedoch durch eine Empore gedoppelt. Der Abstufung der Cirkelöffnungen für die Kreisformen des Planes von den kleinen Apsidennischen bis zum Centralraum entsprach auch die rhythmische Steigerung der Bogen und Halbkuppel-

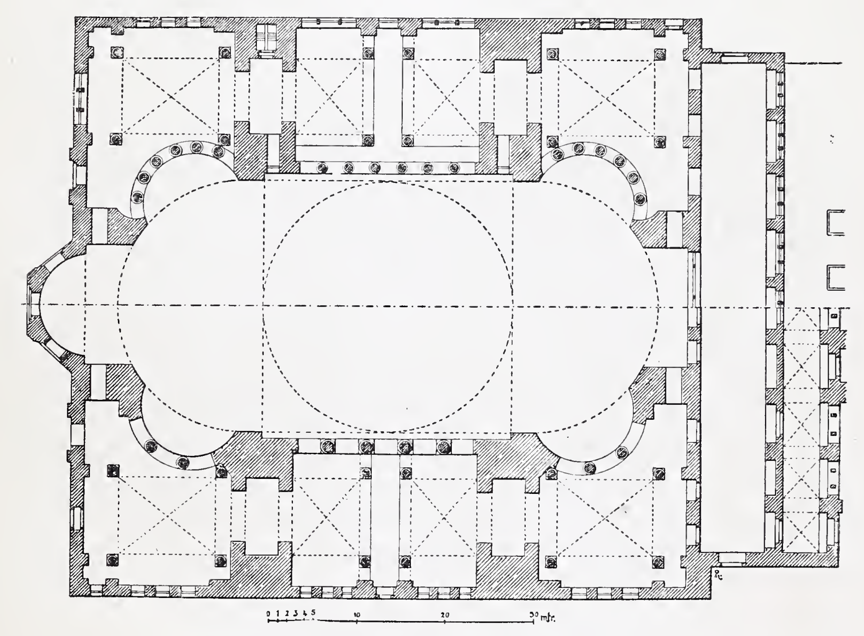


Fig. 34. Grundriss der Sophienkirche zu Constantinopel.

gewölbe bis zum kühnen Mitteldom. Der letztere wird von mächtigen Pendentifs (sphärischen Dreiecken) über den vier Winkeln der Pfeiler gestützt; die an sich nicht ganz hemisphärische Kuppel aber schwingt sich um so leichter und luftiger empor, als sie unten von einem dichten Kranze von vierzig Fenstern durchbrochen wird, welcher einen wahren Glorienschein von Licht in den Mittelraum ergiesst. Auch sonst ist die Lichtzufuhr eine wahrhaft profuse: vierundzwanzig Fenster in den beiden grossen Schildwänden der Nord- und Süd-Emporen des Centralraumes und ebensoviele in den Halbkuppeln der Nischen an der Ost- und Westseite geben mit der Hauptkuppel dem Mittelschiffe allein an hundert Beleuchtungsdurchbrechungen, deren Zahl auch in den Seiten-

schiffen erreicht wird. Und diese Lichtmenge fiel auf eine Ausstattung von vorher kaum jemals entwickelter Pracht. Grüner thessalischer und rother thebaischer Marmor, wie überhaupt kostbare Gesteinarten aller Farben aus den entlegensten Steinbrüchen von Arabien bis zu den Alpen waren für die hundert Säulenschäfte und die Incrustation der Wände und Pfeiler verwendet. Im Presbyterium prangten Altar, Ambonen und Säulen in Silber, die riesigen Mosaikbilder der Gewölbe und Oberwände hoben sich von Goldgrund ab. Im ganzen Inneren war keine Stelle, die nicht von Aufbietung aller Mittel Zeugniss ablegte.

Dennoch ist die Pracht der Ausstattung nicht so hoch zu schätzen wie die baukünstlerische Conception, welche diesen grossartigen Raum schuf und die Vorzüge der Längsaxenentwickelung und Rechtwinkeligkeit der Basilica mit der Würde, dem rhythmischen Schwung und der Feuersicherheit des Centralbaues auf das Glücklichste verband. Es war damit nach längerem Tasten im Gebiete des Centralbaues das Problem der entsprechendsten Combination des Kuppelbaues mit Nebenräumen gelöst und nicht blos für den ganzen Styl das Höchste, sondern für Jahrhunderte hinaus das glänzendste Vorbild erreicht. Es ist indess nicht zu übersehen, dass auch dieser Bau die Einseitigkeit, welche der ganzen altchristlichen wie byzantinischen Architektur anhaftet, nicht zu überwinden vermochte, nämlich die Entwickelung des Innern auf Kosten der Aussenerscheinung — der unverkleidete Backsteinbau lässt die Constructionsformen ohne weitere Zuthat zu Tage treten. Die mächtigen, völlig ungegliederten Verstärkungen der Hauptpfeiler, die klotzige Vierung unter der Kuppel, die zahlreich auftretenden, nach oben stumpf auslaufenden Strebepfeiler um die Apsidennischen geben und gaben schon vor dem späteren Stützenwerk dem Ganzen etwas Ungeschlachtes, die den vielen Planwellen der Apsiden entsprechend divergirenden Fensterlinien und Verdachungsverbindungen etwas Aggregatartiges. Dazu scheinen die Kuppeln, deren Metalldachung unmittelbar auf dem Gewölbe selbst aufruht, unter den aussen bis über die Kuppelfenster senkrecht emporgeführten Wänden zu versinken. Kurz, der Eindruck des Aeusseren ist ein schwerfällig massiver und lässt darüber keinen Zweifel, dass dieses dem Architekten nichts weiteres war, als das einfache Constructionsergebniss des Innern, aus welchem eine ästhetische Frucht zu ziehen er weder vermochte noch anstrebte.

Justinian beschränkte sich aber keineswegs auf dieses Prachtstück byzantinischer Bauthätigkeit. Von den fünfundzwanzig Kirchen, welche Constantinopel allein theils in völligem Neubau, theils in Umbau von ihm aufzuweisen hatte, soll hier nur die Irenenkirche hervorgehoben

werden, und zwar wegen der Nebeneinanderstellung gleicher Kuppelanlagen, durch welche die Schiffbildung dem basilikalen Plane noch näher gebracht worden, und eine noch grössere Verbreitung des Kuppelbaues erzielt werden konnte (Fig. 35). Diese Kirche muss auch der Marcuskirche zu Venedig das Motiv dargeboten haben, wenn nicht die zerstörte Marcuskirche in Alexandrien bei möglicherweise verwandter Anlage für die im 11. Jahrhundert erbaute Hauptkirche Venedigs von bestimmendem Einfluss geworden ist. Jedenfalls verbreiteten sich Justinian's Schöpfungen über alle östlichen Provinzen: Hellas, Kleinasien, Syrien, Palästina, Aegypten und Nordafrika. Seinem echt römischen Zwecksinn verdankten übrigens nicht blos Kirchenbauten, sondern gemeinnützige Profananlagen, wie Brücken, Aquäducte, Kranken- und Pilgerhäuser in grosser Zahl und in allen Provinzen ihre Entstehung. Er durfte auch nicht verabsäumen, dem Constantinischen, in den Volksaufständen theilweise zerstörten Kaiserpalaste Um- und Anbauten zu widmen, in welchen der neue Styl zur Geltung kommen konnte, wie dies in der sog. Chalke und in dem auf der asiatischen Seite des Bosporus liegenden Sommerpalast des Heraeon der Fall war.

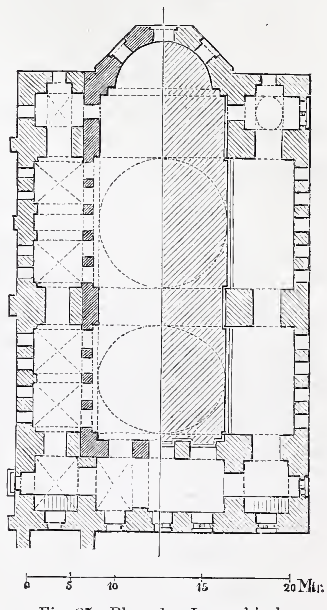


Fig. 35. Plan der Irenenkirche in Constantinopel.

Wusste so Justinian einen Traian und Hadrian in byzantinischer Wiedergabe zu verbinden, so sollte er doch ebenso wenig seine Bauthätigkeit wie seine übrigen glänzenden Herrscheranlagen auf seine nächsten Nachfolger vererben. Schon das Ende des 6. Jahrhunderts zeigt die Baulust in fühlbarer Abschwächung, die folgenden Jahrhunderte aber in Folge endloser Palastintriguen wie des Bilderstreites fast völlig versiegt. Nur der Palastbau blühte in pavillonartiger Vermehrung der Saalanlagen fort, besonders durch Theophilus (829—842) gepflegt. Und als dann endlich Basilius, der Begründer der 867—1057 herrschenden makedonischen Dynastie, Justinian's Bauthätigkeit wieder aufnahm, war der künstlerische Geist in derselben bereits abgestorben und leerer Schablonismus waltete an dessen Stelle. Fast ausnahmslos setzte man ein Kuppelcentrum in einen quadraten oder oblongen Raum, der zumeist

jene kreuzförmige Gliederung erhielt, wie sie sich durch den Anschluss an die quadratisch gestellten Kuppelpfeiler von selbst ergeben musste. Dabei näherte man sich wieder der primitiven Construction der Grabkapelle der Galla Placidia, indem man mit Vorliebe die Kreuzschenkel mit Tonnengewölben schloss. Die in den Kreuzwinkeln übrig bleibenden Räume dagegen verlockten zu kleinen Kuppelbildungen, welche sich auch an den Enden der Kreuzarme, wie über dem Narthex, einfanden und so mannigfache Gruppen bildeten. Diese zwangen dann dazu, die Hauptkuppel nicht mehr unmittelbar auf die Gurtbogen der Pfeiler zu setzen, sondern ihr, um dem Centrum die dominirende Höhe zu erhalten, erst einen mehr oder weniger hohen Tambour unterzustellen, wie denn überhaupt mit der Reduction des Planes die Theile immer schlanker emportrieben. Damit gewann man wenigstens an äusserer Wirkung, indem die Kuppeln nicht mehr wie früher in die Fensterwand zu versinken schienen, sondern sich hemisphärisch über den nun im Cylinder selbst angebrachten Fensterkranz erhoben. Auch versäumte man selten, dem Kuppelcylinder, wie der äusserlich polygonen Apsis, den wirksamen Schmuck von Halbsäulen mit Blindbogenverbindung anzulegen, wobei freilich das architektonische Detail sich ziemlich dürftig verhielt. Charakteristisch ist diesen Werken auch der Lagenwechsel von Backstein und Bruchstein, wobei der in dieser Wandbehandlung liegende Horizontalismus der Farbenlinien sich meist in erfreulichen Gegensatz zu den durchaus rundlichen Profilformen der Kuppel- und Tonnengewölbe setzte. Während aber dadurch nach Aussen gewonnen wurde, ging die Innenentwicklung constructiv wie dekorativ zurück. Die Durchbrechung der tonnengewölbten Kreuzflügel mit schlanken Durchgängen vermehrte zwar die Durchsichten, aber die nunmehr allgemein üblichen Nebenapsiden verloren ihre Wirkung durch ihren Verschluss zu Zwecken der Prothesis (Kammer der Weihegaben) einerseits und des Diakonikon (Sakristei) andererseits. Die Gesimsgliederungen verschrumpften noch über das durch die Reduction der Räume gebotene Maass, und der bleibende Gemäldereichthum vermochte nicht über das Fehlen der architektonischen Belebung hinwegzutäuschen. Der in der Regel an der Eingangsseite vorgesetzte Narthex, manchmal durch einen Exonarthex verdoppelt, konnte auch durch eine darübergelegte, als Gynaikeion gestaltete Empore nicht in entsprechenden Zusammenhang mit der Kirche gebracht werden, wie auch damit die Wirkung der romanischen Querschiffbildung in keiner Weise erreicht wurde.

Den geschilderten Typus zeigt eine Anzahl von jetzt in Moscheen umgewandelten Kirchen Constantinopels. So vorab die offenbar der

Justinianischen Epoche ziemlich nahestehende Andreaskirche, jetzt Kodja Mustafa Pascha Dzamissi, mit Apsidalschluss der Querarme. Ferner die vermuthlich dem 10. Jahrhundert angehörige kuppelreiche Theodorkirche, jetzt Mefa Dzamissi, mit tonnengewölbten Kreuzarmen und doppeltem Narthex. Dann die 918 erbaute Grabkirche des Romanus Lacapenus, jetzt Budrum Dzamissi, und die dieser sehr ähnliche, im 11. Jahrhundert entstandene Pantepopteskirche, jetzt Eski Imaret Dzamissi, von welcher beifolgend Plan und Durchschnitt die gewöhnliche Gestaltung dieser Anlagen zur Anschauung bringen soll, wie sie auch die aus dem 12. Jahrhundert stammende Pantokratorkirche, jetzt Zeirek Dzamissi, als einkuppeliger Bau mit tonnengewölbten Kreuzflügeln und doppeltem Narthex darbietet. Weniger klar und organisch stellt sich endlich die im 11. Jahrhundert auf Grundlage eines Justinianischen Baues entstandene Erlöserkirche, jetzt Kahrije Dzamissi, dar, an welcher, durch die rechtsseitig angesetzte Nebenkirche *(Parekklission)* veranlasst, die Kreuzflügel sehr verkümmert, die Seitenapsiden aber ganz isolirt und im Innern unwirksam erscheinen. Dafür ist der sechskuppelige Bau von höchstem Werthe als der einzige Kirchenbau Constantinopels, an welchem die Mosaiken und Malereien in den Gewölben und Bogenfeldern, die Marmorincrustationen an den unteren Wandflächen, wie die ornamentale und figürliche Reliefarbeit an Bogen und Capitälen dem fanatischen Vandalismus der Türken nicht zum Opfer gefallen sind. Wenn auch von dem Justinianischen Erbe immer noch manches Gute bestehen bleibt, so ist doch der Eindruck des Handwerklichen, Mechanischen,

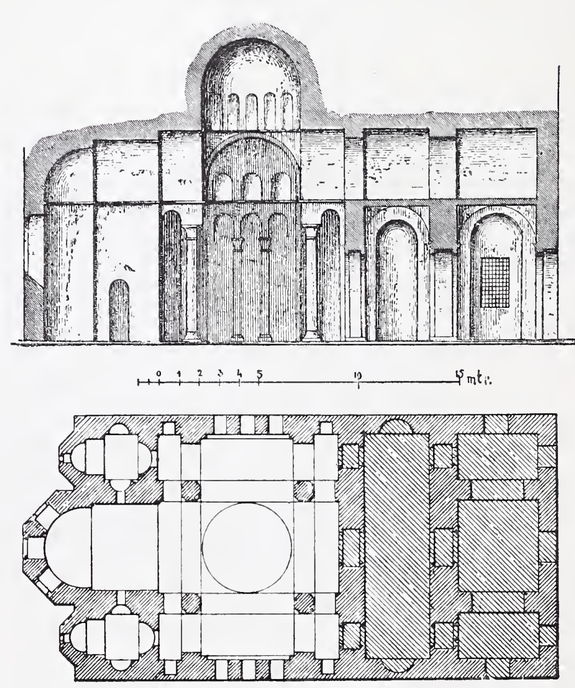


Fig. 36. Plan und Durchschnitt der Pantepopteskirche zu Constantinopel.

Schablonenhaften so überwiegend, dass wir uns dieses Restes nicht mehr erfreuen können. Das gedankenlose Beharren in dem einmal gewonnenen Geleise entspricht dem Geiste der Nation, welcher die byzantinische Architektur ausgebildet hat, und verkörpert überdies die Gegensätze zwischen Despotismus und sklavischer Unterthänigkeit, zwischen dogmatischer Gewaltthätigkeit und passiver Aufnahme der kirchlichen Lehre, wie sie die byzantinische Cultur kennzeichnen.

Wie aber der byzantinische Styl aus Elementen erwachsen war, die aus der östlichen und westlichen Welt am Bosporus zusammenströmten, so verbreitete er sich, fertig ausgebildet, auch wieder nach allen Himmelsgegenden. Ein halbes Jahrtausend, nachdem die römische Cultur die ganze civilisirte Welt umsponnen, ja vorher ganz uncivilisirte Gebiete sich erschlossen hatte, ergoss sich nun der byzantinische Einfluss bei ostwärts gerücktem Mittelpunkte, aber in kaum geringerem Umkreis, nicht blos über den grössten Theil der damals bekannten Welt, sondern auch in vorher ganz culturlose Länder. Zunächst östlich bis tief nach Asien hinein, woselbst die sassanidische Kunst mindestens ebenso viele Einwirkungen von ihm empfing, als sie selbst westwärts gespendet hatte. Noch mehr nach dem Südosten, wo der neuerstehenden muhamedanischen Kunst die stärksten, unmittelbarsten und frühesten Anregungen von Byzanz aus zugingen. Dann nach dem Nordosten Europas einschliesslich des asiatischen Theiles der Pontusländer, wo sich der Byzantinismus länger erhielt als in Byzanz selbst, ja sogar heutzutage noch nicht erloschen ist. Ferner nach Italien, wo einige Küstenpunkte wie Ravenna und dessen Nachfolgerin Venedig geradezu Stapelplätze des Byzantinismus wurden, während gewisse Striche Unteritaliens und Siciliens auch politisch lange mit Constantinopel im Zusammenhang blieben. Endlich selbst nach den germanischen Landen, welche in architektonischer Beziehung wenigstens durch Vermittelung Italiens, in der Malerei und den verwandten Techniken sogar direkt Impulse vom Bosporus empfingen. Die Mehrzahl dieser Culturgebiete werden wir später auf diese Einflüsse hin zu betrachten haben, so namentlich den Orient, Italien und die germanischen Lande: nur die Nachbarländer am Pontus haben sich hier als Anhang anzufügen, da sie geradezu als Civilisationsprovinzen von Byzanz zu betrachten sind. Sie können jedoch natürlich nur insoweit in Betracht kommen, als sie sich durch irgend eine Eigenart auszeichnen.

So zunächst Armenien mit dem von ihm abhängigen Georgien.*)

*) Ch. Texier, Description de l'Armenie. Paris s. a. — D. Grimm, Monuments d'architecture Byzantine en Géorgie et en Armenie. St. Petersbourg 1859 sv.

Vom Südfusse des Kaukasus bis an die Grenze Persiens sich erstreckend, hatten die beiden Ländergruppen verwandte Schicksale. Armenien, schon sehr früh (um 300) von Rom aus christianisirt, aber in der Kunst ohne Zweifel bald darauf mehr von Byzanz aus beeinflusst, hatte sich indess durch den Anschluss an die monophysitische Lehre des Eutyches sowohl von Rom wie von Byzanz mehr isolirt als die übrigen christlichen Lande des Ostens. Die Folge davon war die Entwickelung eines ziemlich eigenartigen Baustyls unter überwiegend syrischem Einflusse. Denn wenn auch im Kirchenbau das Kuppelcentrum mit den Kreuzflügeln und den vier das Oblongum vervollständigenden Eckräumen der

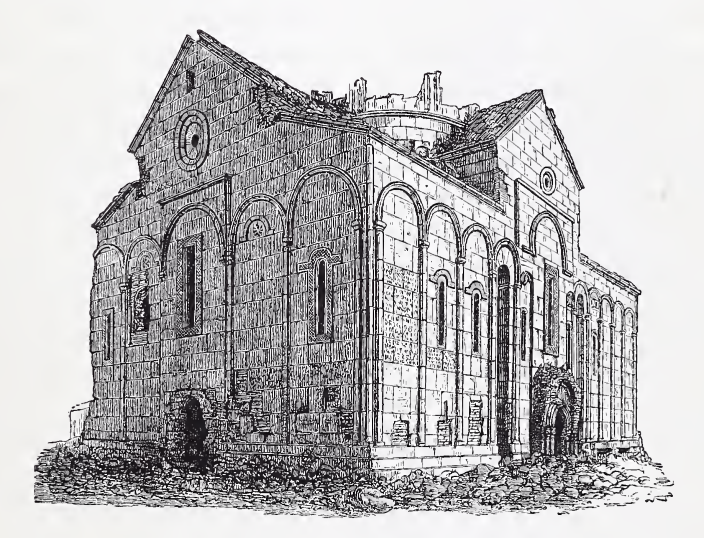


Fig. 37. Plan und Façade der Kirche zu Ani.

byzantinischen Weise ziemlich nahesteht, so gemahnt die äussere Erscheinung durch die Giebelbedachung der vier Kreuzarme wie durch die Pultdächer der vier Eckräume wieder überwiegend an classische und abendländische Vorbilder, wie auch die Polygonalbildung und Zeltbedachung der Kuppel sich auffallend genug von byzantinischer Art unterscheidet. Die nächste Verwandtschaft mit persischen und syrischen Werken bietet aber alles Ornament dar, das fast ausschliessend nach Flechtwerk- oder Textil-Motiven gebildet einem der nordgermanischen Kunst ähnlichen Entwickelungsgang zeigt, an welchen auch der Versuch erinnert, die Mittelkuppel statt der Pfeiler auf Säulenbündel zu stellen. So an dem zu Anfang des 11. Jahrhunderts entstandenen bedeutendsten Bau Armeniens, der Kathedrale der Hauptstadt Ani, welcher einen um so bedeutenderen Bausinn des isolirten Volkes verräth, als gewiss nicht

an einen Zusammenhang mit der nordeuropäischen Kunst der romanischen Epoche zu denken ist (Fig. 37). Vom 12. Jahrhundert an wird der innerasiatische Einfluss zunehmend mächtiger, bis das Land von der islamitischen Kunst fast ganz überfluthet erscheint, doch verblieb wenigstens im Kirchenbau die einheimische Tradition noch lange Zeit in Kraft.

Enger war der Zusammenhang Georgiens mit der bosporanischen Cultur. Von Byzanz aus christianisirt, war das Land auch immer mit der griechischen Kirche verbunden geblieben, so dass dessen künstlerische Abhängigkeit von Armenien nur vorübergehend sein konnte, wie sie auch vom Ende des zehnten Jahrhunderts an wieder völlig gelöst erscheint. Die Eigenthümlichkeit der schlanken Verhältnisse bei engem Plan ist übrigens vielen Dependenzen der byzantinischen Architektur eigen, so Hellas, Serbien und dem grössten Theile Russlands.

Russland*) ist unter allen von byzantinischer Cultur beherrschten Ländern weitaus das wichtigste, und zwar sowohl durch seinen enormen Umfang wie durch die Dauer und Eigenart seiner künstlerischen Entwickelung, welche bis auf den heutigen Tag ununterbrochen jene aller übrigen culturverwandten Länder des Ostens überlebt hat. Freilich trat es sein Erbe am spätesten an, in einer Zeit, in welcher der byzantinische Styl bereits der völligen Erstarrung und Verknöcherung, dem mechanischen Manierismus verfallen war. Denn erst zu Ende des zehnten Jahrhunderts, nachdem Wladimir der Grosse mit der Hand der byzantinischen Prinzessin Anna zu Cherson die Taufe empfangen (988), drang das Christenthum und damit eine höhere Civilisation in das Reich der Waräger. Kein Wunder, dass es zunächst reiner Byzantinismus war, der sich wohl ohne allen Zusammenhang mit den hellenischen Einflüssen, wie sie sich ehedem von den griechischen Colonien an der Nordküste des Schwarzen Meeres in die Steppen des Don und Dnjepr verloren hatten, nach der damaligen russischen Hauptstadt Kiew verpflanzte. Ohne Zweifel waren übrigens die vierhundert Kirchen, welche nach Wladimir's Tode das ganz aus hölzernen Hütten bestehende grosse Dorf Kiew besass, zumeist nur hölzerne Betsäle, und die von griechischen Architekten erbauten Hauptkirchen erhoben sich gewiss nur sehr vereinzelt. Ihr Einfluss war indess darum nicht geringer, wie auch die Erscheinung derselben, wenn die Sophienkirchen zu Kiew, Nowgorod und Tschernigoff nicht blos dem Namen nach an das Vorbild am Bosporus hinwiesen, den culturarmen Völkern gegenüber eine gewaltige sein musste.

*) E. Viollet le Duc, L'Art Russe, ses origines ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir. Paris, Morel 1877.

Doch mochte sich dem Style nach Einiges ändern, als seit dem Ende des zwölften Jahrhunderts einheimische Bauleute und selbst Baumeister an die Stelle der bisher von Byzanz Berufenen traten. Es paaren sich nämlich sofort mit dem Byzantinismus asiatische Einflüsse, und zwar nicht blos armenische, wie sie sich über die Kaukasusländer her vorschoben, sondern auch innerasiatische, welche ihren Weg über den Ural gefunden zu haben scheinen. Die im Jahre 1165 erbaute Maria Hilf-Kirche bei dem Kloster Bogolubow im Gouvernement Wladimir zeigt bei byzantinischer Planbildung äusserlich in Portal, Zwerggalerien und Lisenenhalbsäulen armenische Einwirkung, in der zwiebelförmigen Kuppel wie in den gebauchten Walmdächern innerasiatische Motive (Fig. 38). Unverkennbar ist diese Mischung auch an der 1194—1197 erbauten Demetriuskirche zu Wladimir, deren Blindarkaden armenisch gedacht sind, während das vegetabilische Ornament entschieden auf innerasiatische Herkunft hinweist.

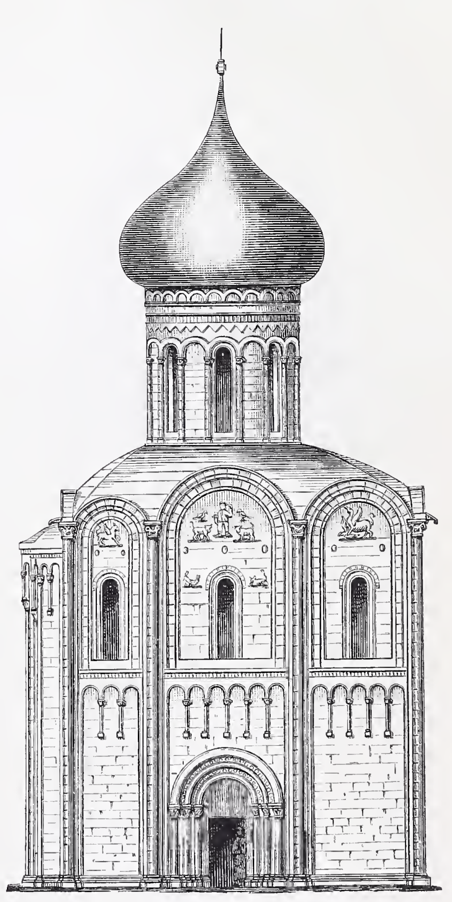


Fig. 38. Maria-Hilf-Kirche (Pakrova) bei dem Kloster Bogolubow.

Der letztere Einfluss konnte natürlich und zwar vornehmlich auf Kosten des ganz zurückgedrängten abendländischen nur wachsen, als nach dem Einfall Dschingischans die Unterwerfung der Grossfürsten unter die Mongolen folgte (1237—1480). Vermögen wir auch die tartarische Lehensoberhoheit im Ganzen der künstlerischen Entwicklung Russlands nicht als förderlich zu erkennen, so scheint doch sicher, dass der Luxus der asiatischen Hordenführer nicht ohne Einfluss auf den patriarchalischen Hofhalt der Grossfürsten und Bojaren blieb, und dass die russischen Künstler, welche dem tartarischen Hoflager freiwillig oder gezwungen folgten, um so leichter sich den asiatischen Eindrücken hin-

gaben und dieselben auch nach der Heimat vermittelten, als dieselben der russischen Bevölkerung von Haus aus nicht fremdartig waren. Die schlanken, aus der schweren Baumasse aufschiessenden Kuppeln mit ihrer birnförmigen Bedeckung, die am nächsten an indopersische Behandlung gemahnende Ornamentation, die grelle Farbenpracht, das Capriciöse der Profile und Gliederungen weist mit tausend Fingern nach dem Osten und selbst nach der östlichen Hälfte Asiens. So entstammt gewiss auch das stalaktitenartige Bogensystem (vgl. Fig. 39, 40), durch

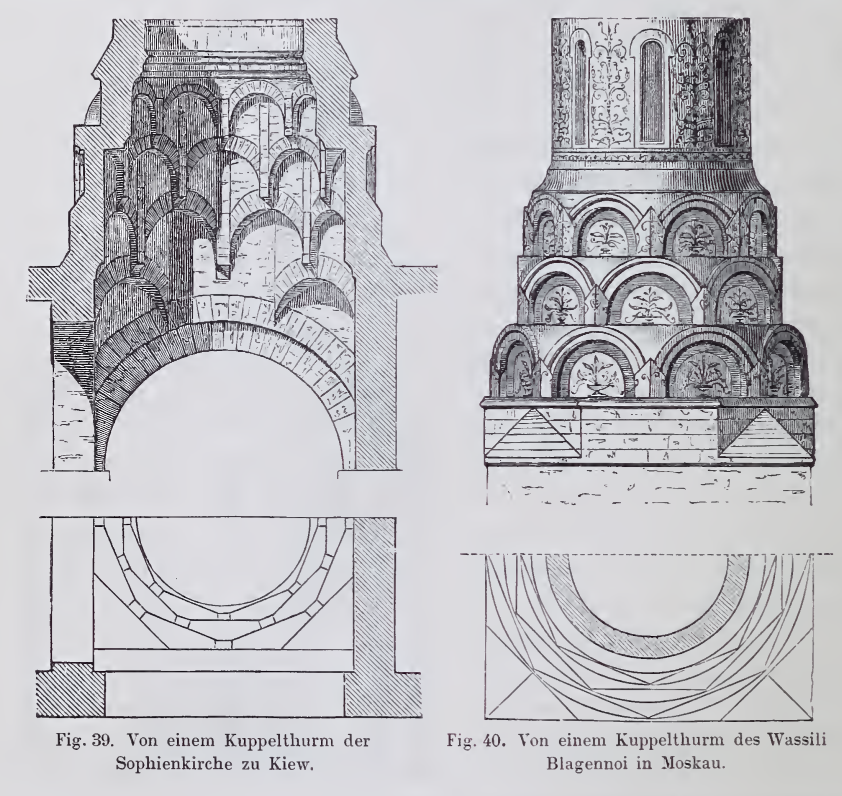


Fig. 39. Von einem Kuppelthurm der Sophienkirche zu Kiew.

Fig. 40. Von einem Kuppelthurm des Wassili Blagennoi in Moskau.

welches der verengende Uebergang von der quadratischen Grundlage zu den schlanken Kuppelthürmen gewonnen zu werden pflegt, nicht jenem Pendentifvorläufer, wie wir ihn in S. Vitale zu Ravenna oder S. Lorenzo zu Mailand gefunden haben, sondern einer asiatischen Wurzel, aus welcher auch die übrigens zum unconstructiven Ornament entartete arabische Gewölbeverkleidung entsprungen sein muss.

Nachdem sich so bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ein Styl ausgebildet hatte, dessen Hauptelemente in Constantinopel und in Persien wie östlich davon zu suchen sind, waren selbst zwei sonst folgenreiche

Ereignisse auf denselben von geringerem Einfluss als man erwarten möchte, nämlich die Eroberung Constantinopels durch die Türken (1453) und die Befreiung Russlands vom Tartarenjoche (1480). Der byzantinische Stil war zu fest gewurzelt, als dass die Verstopfung dieses Hauptquells durch die Türken noch von empfindlicher Einwirkung hätte werden können, wie denn besonders die byzantinische Malerei in Russland zu ähnlicher Allgemeinheit und Stabilität, gewissermassen zur Nationalsache geworden war, wie in den vom Berg Athos aus kunstbeherrschten Gebieten. In Bezug auf den asiatischen Import aber scheint mit dem seit der Tartarenvertreibung erhöhten Verkehr eher eine Steigerung als eine Verminderung eingetreten zu sein. Unter solchen Umständen hatte es auch zu keiner erheblichen Aenderung der künstlerischen Anschauungen geführt, als die Residenz des Grossfürsten weiter nach Norden geschoben worden war (Moskau seit 1328), selbst nicht, als seit der Mitte des 15. Jahrhunderts sich mehr italienische und deutsche als byzantinische Künstler und Kunsthandwerker nach der arbeitbietenden Hauptstadt ergossen. Wir wissen z. B., dass 1475 zum Wiederaufbau der Kirche der Himmelfahrt Mariä im Kreml der italienische Architekt Rid. Fioravanti aus Bologna berufen wurde; allein statt ihm zu gönnen, in der damals den höchsten Zielen nahen Architektur seines Heimatlandes die Aufgabe zu lösen, scheint man in ihm nur den überlegenen Constructeur gesucht zu haben, indem man ihm befahl, die Kathedrale von Wladimir nachzuahmen. Der Bau mit seinen fünf zwiebelförmigen Kuppeln, in welchen sich asiatisches Uebergewicht deutlich ausspricht, verräth daher nur in seinem decorativen Detail die italienische Herkunft seines Baukünstlers. Aehnlich verhält es sich mit der Verkündigungskirche des Kreml, 1489—1508 gleichfalls von einem Italiener (Alvisio) erbaut.

Wie sehr das orientalische Element trotz der Thätigkeit italienischer und deutscher Architekten zugenommen, zeigt die merkwürdige Schöpfung Iwan des Grausamen, Wassili Blagennoi in Moskau, 1554 zum Andenken an die Unterwerfung von Kasan und Astrachan erbaut. Hier erscheint unzweifelhaft indisch-islamitische Ueppigkeit in all ihrer Ueberladung und Bizarrerie, so wie sie sich etwa im östlichen Persien entwickelt, auf den Rumpf gepfropft, so dass der profuse Reichthum der Kuppelthürme mit seinem buntfarbigen Spiel von Bogen, Blindgiebeln, Gesimsen und Ornamentstücken gar nicht mehr zum Verständniss der Hauptform gelangen lässt. Dazu macht auch der Plan den Eindruck eines regellosen Aggregats und wilder Zufälligkeit, wie ihn sonst nur allmälige Anfügungen nach wechselnden Launen und Raumbedürfnissen

hervorzubringen vermögen, so uneinheitlich und unorganisch sind die achtzehn Kapellen in zwei Etagen aneinandergefügt. Das Letztere hat nun freilich seinen Grund in einem anderen und zwar nationalen Elemente, das übrigens auch, dem grössten Theil der russischen Bevölkerung entsprechend, in asiatischer Herkunft wurzelte, das aber vom Uebergewicht des Byzantinismus bisher aus dem Cultbau verdrängt, sich nur im Profanbau hatte fortpflanzen und erhalten können.

Der landübliche Hausbau war und blieb nämlich Holzbau und selbst in den Hauptstädten erheben sich bis zum 15. Jahrh., wo abendländi-



Fig. 41. Russisches Bojarenhaus nach Viollet le Duc's Restauration.

scher Einfluss sich in Moskau geltend zu machen sucht, keine steinernen Wohngebäude. Die constructiven Bedingungen des Holzbaues sind nun so sehr überall dieselben, dass z. B. Holzhäuser aus den Alpen und aus Russland wechselseitig versetzt werden könnten, ohne einen ganz fremdartigen Eindruck zu erwecken. Die Unterschiede zwischen beiden weisen aber für das russische Haus auf den ost- und südasiatischen Holzbau hin, sowie er namentlich in Indien der ganzen Architektur ihr Gepräge gab. Man empfindet nicht blos den Rest einer uralten, aus dem Innern Asiens über den Kaspisee und den Ural vorgeschobenen Tradition, sondern auch deren stete Ernährung durch spätere Beziehungen Russlands zur alten arischen Völkerheimat. Und wie in Indien die Holz-

structur selbst in der Grottenanlage, und selbstverständlich noch mehr im Steinbau nachgeahmt wurde, so lag es auch in Russland nahe, den nationalen Holzbau mit seinen Bedachungskurven, Schnitz- und Dreharbeiten der Träger und Glieder, namentlich aber mit dem Aggregatsystem des Planes auch auf den Monumentalbau zu übertragen.

Unzweifelhaft ist, dass die indopersischen Elemente der russischen Kunst sich homogen an- und einfügen, während die abendländischen der italienischen Renaissance, wie sie seit zwei Jahrhunderten von der vornehmen Welt Russlands eingeführt worden, ihr fremdartig und mit ihr unverträglich sind. Und vermögen wir auch nicht in Allem und zwar sowohl was die Entwickelung als was die Zukunft der russischen Kunst betrifft, den geistreichen Ausführungen Viollet le Duc's zu folgen, so ist doch zuzugeben, dass eine Weiterentwickelung der russischen National-Architektur auf den angegebenen Grundlagen nicht blos möglich, sondern auch wünschenswerth ist.





Fig. 42. Orpheus. Wandgemälde aus den Calixtuscömeterien.

Die altchristliche und byzantinische Malerei und Plastik.*

War schon bei den Römern das hellenische Gleichgewicht der drei bildenden Künste zu Gunsten der Baukunst gefallen, so verkehrt sich in der christlichen Kunst bei bleibendem Uebergewicht der Architektur auch das classische Verhältniss der beiden anderen Künste untereinander. Denn während der Malerei die monumental decorativen Aufgaben des Alterthums bleiben, ja sogar dem Umfange nach in dem Maasse sich vermehren, als das architektonische Detail verschrumpft, tritt die Plastik aus der monumentalen Rolle fast ganz zurück und beschränkt sich nahezu ausschliesslich auf die Ausschmückung geräthlicher Gegenstände. Die Verengerung des Gebietes hier, wie die Erweiterung desselben dort haben freilich auf die künstlerische Qualität nur secundären Einfluss. Denn der Verfall war schon da und in unauf-

* L. Perret, Catacombes de Rome. Paris 1851—1855. 6 voll. — Barbet de Jouy, Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome. Paris 1862. — J. Labarte, Histoire des arts industriels au moyen age. Paris 1862—1866. — R. Garucci, Storia dell' arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa. Prato 1874. 4 voll. — J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878. — G. B. de Rossi, Musaici cristiani. Roma s. a. Vgl. ausserdem die im vorigen Abschnitte aufgeführte Literatur.

haltsamem Fortschreiten begriffen, noch ehe eine christliche Kunst aus der antiken sich herausbildete. Befördern aber mochte den Rückgang ebensowohl die beschränkte und auf das Handwerkliche gedrängte Production in der Plastik, wie die massenhafte und darum eilfertige Malerei oder die erstarrende Technik des Mosaiks.

Obwohl schon in der alexandrinisch-römischen Periode vorbereitet, kam der Umschlag zum Uebergewicht der Malerei über die Plastik doch erst durch die veränderten christlichen Anschauungen zum entscheidenden Vollzug. Denn im Gegensatz zu der Aeusserlichkeit der classischen Religionen drängte die Innerlichkeit des Christenthums zu jener Kunst, welcher der Ausdruck des Seelenlebens leichter zugänglich ist als der Plastik, und welche das Zurücktreten der formalen Schönheit hinter der seelischen immer noch erträglicher erscheinen lässt, als die Kunst des Meissels. Und ein solches Sinken der äusseren, formalen Schönheit, übrigens unvermeidlich bei dem allgemeinen Verfall der künstlerischen Production der römischen Kaiserzeit vom 2. Jahrhundert an, entsprach auch principiell dem Geiste des jungen Christenthums, welcher überhaupt äusseren Sinnenreiz verschmähte, namentlich aber aus Sorge vor Vermischung mit heidnischen Culten davor zurückschreckte, die gewohnten Ideale der antiken Kunst mithin der menschlichen Gestalt auf christliche Darstellung zu übertragen. Wird doch Christus selbst mit Bezug auf den Propheten Jesaias, welcher den Messias als klein, hässlich und in Knechtsgestalt verkündet, schon von den älteren Kirchenvätern offenbar tendentiös den heidnischen Cultgestalten in diesem Sinne geradezu entgegengesetzt. Wenn daher der allgemeine Kunstverfall und die christliche Auffassung zusammenwirkten, den in der Schönheit der Erscheinung beruhenden Lebensnerv aller Kunst zu durchschneiden, so traf diese Combination die Plastik naturgemäss noch schwerer als die Malerei, welch letztere für den formalen Verlust noch leichter inhaltlichen Ersatz zu leisten vermag.

Die Anfänge der christlichen Malerei, wie wir sie in den vorconstantinischen Katakomben finden, unterscheiden sich von den gleichzeitigen Werken des heidnischen Rom nur durch schüchterne gegenständliche Neuerungen wie durch grössere Flüchtigkeit oder durch Dilettantismus der Technik. Es blieb (bei gänzlichem Fehlen der in Pompeji geläufigen Architekturprospekte) das Arrangement in einfacher Linienabtheilung, mit dem stylisirten Rankengewinde, den dazwischen angebrachten Fruchtschalen, Thyrsen, hängenden Draperien und Masken, flatternden Vögeln, schwebenden Genien, Delphinen und Hippokampen, im Ganzen ähnlich der Decoration der römischen Columbarien.

Nur erscheinen die Arbeiten von vornherein geringer, unkünstlerischer. War auch der zu weit gehende Eifer eines Origines, der die Aufnahme von Bildhauern und Malern in die christlichen Gemeinden für unzulässig erklärte, sicher erfolglos, so findet man doch eine planmässige künstlerische Behandlung und eine eigentliche Künstlerhand nirgends. Auch fehlte es zunächst an jedem gegenständlichen Impuls: christliche Darstellungen wurden vielmehr von Tertullian und Clemens von Alexandrien zu Anfang des dritten Jahrhunderts geradezu missbilligt, und noch das



Fig. 43. Malereien der sog. Krypta des Oceanus in den Calixtuskatakomben.

Concil von Elvira in Spanien vom Jahre 305 verbietet die Darstellung von Cultgegenständen (quod colitur et adoratur) an den Wänden. Dabei war die Besorgniss vor Profanation wohl der geringste Grund, obwohl es auch an dieser nicht fehlen konnte, wie das 1856 am Südabhang des Palatin gefundene Spottcrucifix beweist, welches den Christen Alexamenos in Adoration vor dem eselsköpfig dargestellten Gekreuzigten roh an die Wand gekritzelt darstellt. Bedenklicher mochte es erscheinen, durch bildliche Darstellung Anlass und Beweismittel zu Verfolgungen zu geben, am bedenklichsten aber, dadurch Material zu heidnischer Idololatrie zu gewähren, vor welcher sich die im Judenthum alttraditionelle Scheu unabgeschwächt in's Christenthum vererbt hatte. Wie aber den

Judenchristen diese feindliche Stellung zur Kunst von vornherein eigen war, so mussten sich die Heidenchristen zu derselben, wenn auch widerwillig, bequemen.

Die ascetische Enthaltsamkeit der Kirchenväter konnte nämlich allerdings nicht im Sinne der abendländischen Gemeinden sein, denen die Bildlosigkeit neu war und deren laienhafte Verehrungsinnigkeit nicht ganz übersinnlich bleiben konnte. Und zwar um so weniger, als die heiligen Schriften des alten wie neuen Testamentes in ihrem seltenen Bilderreichthum die gestaltende Phantasie kaum minder beschäftigten, als die classischen Dichtungen, aus welchen der grösste Theil der antiken Kunstschöpfungen entsprungen war. Die Metaphern und Gleichnisse, welche zu dem Eindringlichsten der christlichen Heilslehre gehörten, legten besonders die Darstellung von Sinnbildern nahe, welche übrigens den Vortheil hatten, nur von Eingeweihten verstanden zu werden und vor Profanation wie vor Verfolgung gleich sicher zu stellen. Daher kamen denn auch die Sinnbilder am frühesten und schon in der Mitte des zweiten Jahrhunderts neben den im christlichen Sinne indifferenten Decorationsgegenständen in Uebung, und der sonst bilderfeindliche Clemens von Alexandrien sucht sie sogar bereits zu normiren.

Die einfachsten Symbole, wie sie besonders auf den Verschlussplatten der Katakombengräber vorkommen, gehören noch kaum in das Gebiet der Kunst. So das Kreuzzeichen, welches entweder mit dem Christusmonogramm verbunden, oder in der Gestalt eines Ankers oder eines Schiffes unter Betonung der Raa angedeutet wurde, wobei immer die dürftigste Zeichnung als buchstabenärtig am entsprechendsten schien. Ebenso verhält es sich mit reinen Schriftsymbolen, wie mit dem übrigens etwas späteren *A* und *Ω*, und mit dem Worte *ΙΧΘΥΣ* (Fisch), in dessen Einzelbuchstaben sich die Worte: *Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ* (Jesus Christus Gottes Sohn Erlöser) verbargen. Auch von den figürlichen Symbolen sind die meisten höchst einfach, wie Brode, Kelch, Oelzweig, Palme, Kranz, Rebe, Aehren, oder Fisch, Taube, Pfau, Hahn, Phönix, Lamm und Hirsch. Dahin gehören auch die Symbole der Evangelisten, welche wohl auf die Cherubcombinationen der Semiten zurückgehend in ihrer Vertheilung an die einzelnen Evangelisten noch einige Zeit schwankend erscheinen.

Derlei schlichte Zierden oder vielmehr Geheimzeichen konnten jedoch als Wand- und Deckenschmuck weder den Bestellern noch den ausführenden Kräften genügen. In der That finden sich auch trotz der Abwehr der Kirchenvorstände schon in Cömeterialanlagen des 2. Jahrhunderts unter die ornamentalen Wandmalereien Darstellungen aus dem

alten wie neuen Teastment verwebt, die nicht immer symbolischer Natur waren (Cömeterium Domitillae, Priscillae, Praetextati), und dass diese von der Kirche wenigstens nicht systematisch bekämpft wurden, wird durch ihr Umsichgreifen in der speciell überwachten Nekropole des Calixtus bewiesen. Es darf indess angenommen werden, dass die Kirche zunächst noch Darstellungen antiker Mystik, welche dem Kundigen leicht verständliche Beziehungen darboten, lieber sah, als die Wiedergabe von Scenen aus dem alten oder neuen Testament. So Trauben- und Oellese durch Genien, Amor und Psyche, oder der leierspielende Orpheus (Fig. 42), dessen Wunderkraft durch Clemens von Alexandrien

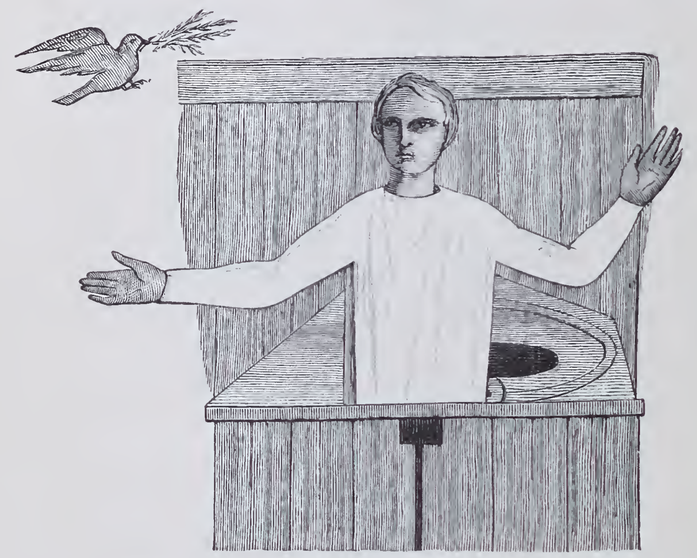


Fig. 44. Noah in der Arche. Wandgemälde der Calixtuscömeterien.

zu Ende des 2. Jahrh., mithin schon vor der Nebeneinanderstellung der Statuen Christi und des Orpheus im Lararium des Kaisers Alexander Severus, mit der christlichen Lehre in Parallele gebracht worden war. Auch die bereits in antiken Gräbern vorkommenden Darstellungen von Mahlzeiten waren für den Eingeweihten leicht auf das Wunder zu Cana, auf die Brodvermehrung und auf die Einsetzung der Eucharistie zu beziehen und darum frühzeitig beliebt geworden. Sonst wagte man noch eher Darstellungen aus dem alten Testamente, wie aus dem neuen, wobei wieder die für das Christenthum vorbildlichen Scenen in Betracht kamen. So der Sündenfall, das Opfer Kains und Abels, Noah mit der Taube, Abrahams Opfer, Moses an der Felsenquelle, Moses am Sinai, Daniel in der Löwengrube, die drei Jünglinge im Feuerofen, Jonas vom

Seeungeheuer verschlungen, wieder ausgespieen und in der Kürbislaube schlafend, die letzteren Darstellungen mit Bezug auf Tod und Auferstehung Christi die häufigsten von allen. Seltener bleiben die Darstellungen aus dem neuen Testamente, aus welchem die Scenen der Leidensgeschichte fast gänzlich fehlen. Am häufigsten aus diesem Stoffgebiete ist die allerdings für Gräberschmuck und den Glauben an die Auferstehung der Todten höchst passende Wiedergabe der Erweckung des

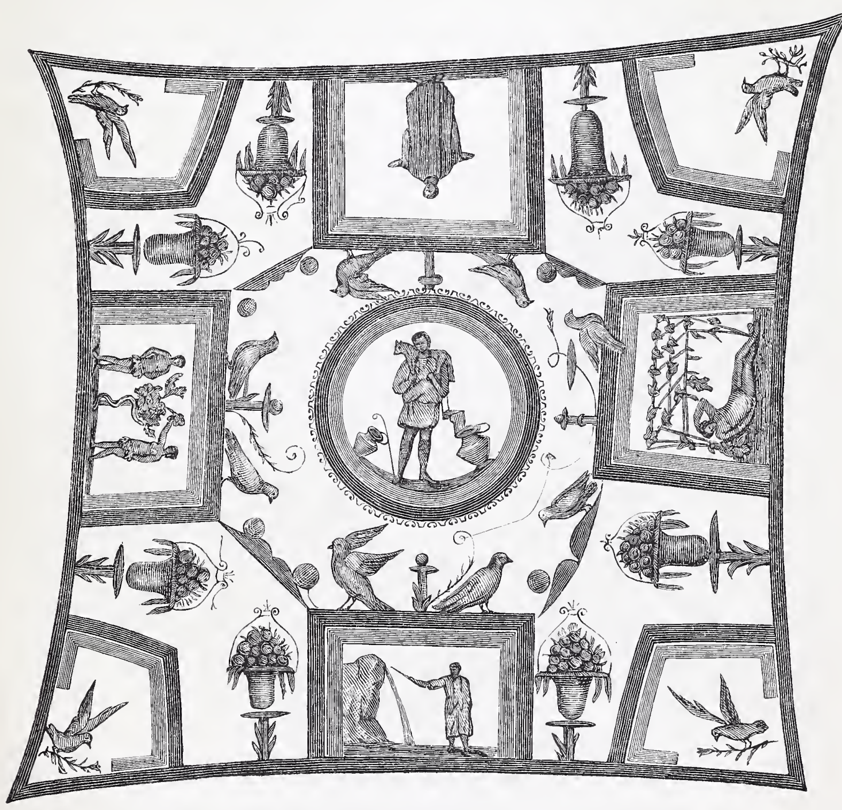


Fig. 45. Der gute Hirt. Wandgemälde aus dem Coemeterium von S. Agnese.

Lazarus, während sich andere Wunder, wie die Heilung eines Blinden, des Gichtbrüchigen, der blutflüssigen Frau, mehr vereinzelt finden. Unter den Gleichnissen dient der gute Hirt zugleich als die entsprechendste Darstellung des Heilandes selbst, da sie es ermöglichte, ganz ohne ikonische Tendenz die Stellung Christi in seiner Kirche anzudeuten. Die bildmässige Darstellung Christi ist in der vorconstantinischen Zeit unter den Katakombenmalereien nicht nachzuweisen. Früher erscheint Maria in der Darstellung der Anbetung der Weisen aus dem Morgen-

lande. Darstellungen der Apostel finden sich früh in den sog. Goldgläsern, nicht selten auch Bildnisse hervorragender Todten, für deren Auffassung die Attitüde des Gebetes mit erhobenen Händen Regel ist.

Die Technik war Fresco- und Seccomalerei, je nachdem die Ausmalung ursprünglich und mit der Herstellung des Verputzes gleichzeitig war oder nachträglich ausgeführt wurde. Farbe und Modellirung sind gleich dürftig, erstere oft auf einfache Localtöne ohne wesentliche Rücksicht auf Schattenwirkung, letztere häufig auf die einfache, in einem bräunlichen Tone ausgeführte Zeichnung beschränkt, beides nicht selten so, dass mit zwei Farben, rothbraun und blaugrün, das Ganze hergestellt wird. Das Ornamentale ist in dicken Pinselstrichen, ohne geometrische Genauigkeit, keck, aber in angenehmer Bescheidenheit der gewählten zwei bis drei Farben auf den meist weissen Grund gelegt, Ranken, Vögel und Genien zuweilen monochrom. Findet sich aber auch fast nirgends sorgfältige Ausführung, so erhält sich doch bei aller Flüchtigkeit bis zu einem gewissen Grade Geschmack und Eleganz des Vortrages und der Formgebung, entschieden höher stehend, als der mit Unrecht in diesen Darstellungen gesuchte seelische Ausdruck, von welchem ausser dem ruhigen Ernst, wie er von der Localität und von der Stimmung der ausführenden Künstler nicht anders zu erwarten, wenig zu finden ist. Selbst die Wiedergabe der Handlung ist dürftig, und hinsichtlich der Zahl der Betheiligten und der Geberdensprache auf die einfachste Andeutung reducirt, so dass wir immer mehr den Eindruck des Symbols als den der Realität gewinnen.

Vor Constantin waren die christlichen Malereien fast ausschliesslich auf die unterirdischen Cömeterien beschränkt. Die überirdischen Culträume erhielten wohl ebenso selten christliche Wanddecorationen, als sie für christliche Zwecke gebaut wurden. Wie wenig man aber auch noch später davor zurückschreckte, in den zu kirchlichen Functionen benutzten Sälen den schon vorhandenen profanen Schmuck zu belassen, beweist namentlich die Basilica des Junius Bassus in Rom, von diesem 317 als Profanbau gebaut und um 470 von Fl. Valila der Kirche geschenkt (S. Andrea in Catabarbara). Denn hier hielt es Papst Simplicius nur für nöthig, der Apsis durch neue Mosaiken christlichen Charakter zu verleihen, die Wände der Basilica selbst aber behielten ihren heidnischen Schmuck, der nach erhaltenen Beschreibungen und Zeichnungen aus der Zeit kurz vor seiner beklagenswerthen Zerstörung im 16. Jahrhundert (Fig. 46) in selten prachtvoller Incrustation *(opus sectile)* aus den kostbarsten Materialien auch zahlreiche mythologische wie profanhistorische Darstellungen aufwies. Noch conservativer war man natürlich

in der vorconstantinischen und unmittelbar auf die Einführung des Christenthums folgenden Zeit. Als aber mit dem Aufhören der Verfolgungen das Christenthum aus den Grüften der Katakomben an's Licht emportauchte und für Cultzwecke selbständige Gebäude sich erhoben, bemächtigte sich die Malerei sofort der gewaltigen Wandflächen, welche auch des farbigen Schmuckes umsomehr bedurften, als die Architektur aus eigenen Mitteln wenig Schmückendes darbot.

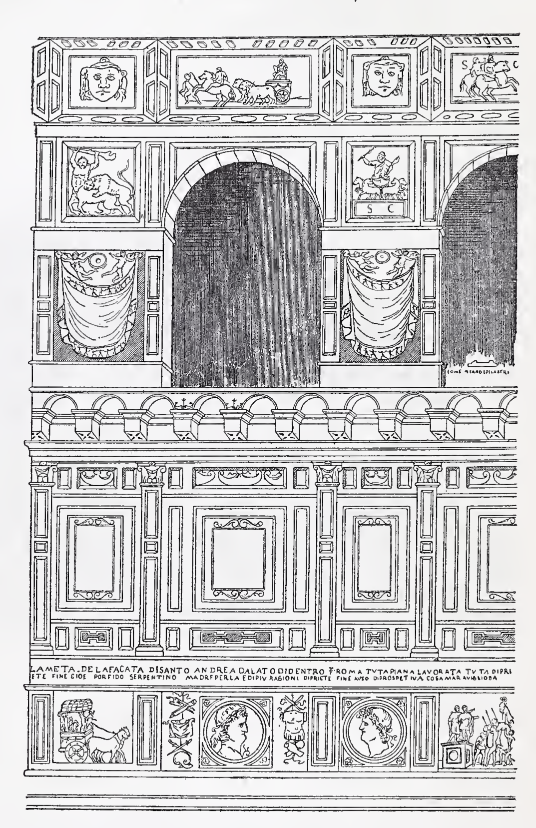


Fig. 46. Wandschmuck der Basilica des Junius Bassus (nach einer Handzeichnung des A. da Sangallo in der Barberinischen Bibliothek).

Und dies geschah zumeist in einer monumentalen Technik, welche im Alterthum zwar für die Fussböden in ausgedehntem Gebrauche, aber als Wandschmuck nur in höchst vereinzelter Anwendung erscheint, nämlich in Mosaik. Mit Recht vereinfachte man das musivische Paviment, da die Anbringung von perspectivischen Darstellungen und besonders von Figürlichem bis zum Historienbilde, wozu das pompejanische Mosaik sich bisweilen versteigt, im Fussboden keineswegs gebilligt werden kann, welcher die Bewahrung des ebenen Flächeneindruckes, mithin Beschränkung auf Flachornament und textile Muster, unbedingt erfordert. Dafür ersetzten sich passend die Wandgemälde durch figürliches Mosaik, welches durch Erhaltungsfähigkeit und Materialglanz eine zugleich monumentale und feierliche Wirkung selbst dann nicht verfehlte, wenn die künstlerische Durchführung auch noch so sehr zurückging. Umsomehr, als es nicht zu genauer Einzelbetrachtung dem Auge nahegerückt wurde, sondern sich auf den Oberwänden der Apsis, des Triumphbogens und des Mittelschiffes, manchmal auch der Façade,

bei Centralbauten in der Apsis und Kuppel ausbreitete, während man für die Unterwände bei bunter Marmorincrustation verblieb.

In Constantinischer Zeit scheint freilich das bildartige Mosaik wenigstens noch selten gewesen zu sein. Am Baptisterium des Lateran wie in der Grabkirche der Constantia herrscht in den aus der Entstehungszeit erhaltenen Theilen goldiger Rankenschmuck auf blauem Grunde vor, in den Feldern durch Vögel, Genien oder christliche Symbole belebt. Am frühesten scheinen die Apsiden eine zusammenhängende figürliche Ausschmückung erlangt zu haben, wovon das Mosaik in S. Pudenziana in Rom, wohl aus dem Ende des 4. Jahrhunderts stammend, die ältest erhaltene Probe darbietet. Dasselbe zeigt Christus thronend in



Fig. 47. Apsis-Mosaik von S. Pudenziana in Rom.

der Mitte einer niedrigen Exedra, welche über ihre Ziegelbedachung weg den Ausblick auf die Gebäude des himmlischen Jerusalem mit einem kreuzbekrönten Hügel gewährt. Die zu den Füssen des Heilandes sitzenden zehn Apostel (zwei derselben, wie die untere Körperhälfte der Jünger, sind bei der Umgestaltung des Gebäudes im Jahre 1588 verloren gegangen) haben die wechselseitige Beziehung in der Stellung und die Mannigfaltigkeit der Züge und Geberden noch nicht verloren, wie denn namentlich Petrus und Paulus, hinter welchen zwei kränzereichende Frauen (die hh. Pudentiana und Praxedis, oder, wie Andere wollen, die Repräsentanten der Judenkirche und der Heidenkirche) in ihrer Profilrichtung und Geberde deutlich ihre hervorragende Stellung verrathen. Von der blauen, mit leichtem Gewölk durchzogenen Luft heben sich die schwebenden Evangelistensymbole ab. Das Ganze ist nicht ohne Lebendigkeit und Wahrheit und steht in dieser Beziehung kaum hinter den

besten Katakombenfresken des 3. und 4. Jahrhunderts zurück, welche es an solider Durchführung und Formschönheit wie -Richtigkeit sogar weit übertrifft.

Es soll damit nicht von einem Aufschwung gesprochen werden, der ja ohne neue Elemente nicht möglich war. Man fühlt aber den Einfluss der veränderten Anschauungen, welche jetzt, statt entschiedener Feindseligkeit gegen künstlerische Bethätigung, sich der wärmsten Förderung derselben zuneigen. Wenn Constantin wie die Kaiser Valentinian, Valens und Gratian den Malern und Mosaicisten sogar Privilegien zugestanden, und wenn dieselben und mehrere andere Kaiser in wiederholten Erlassen

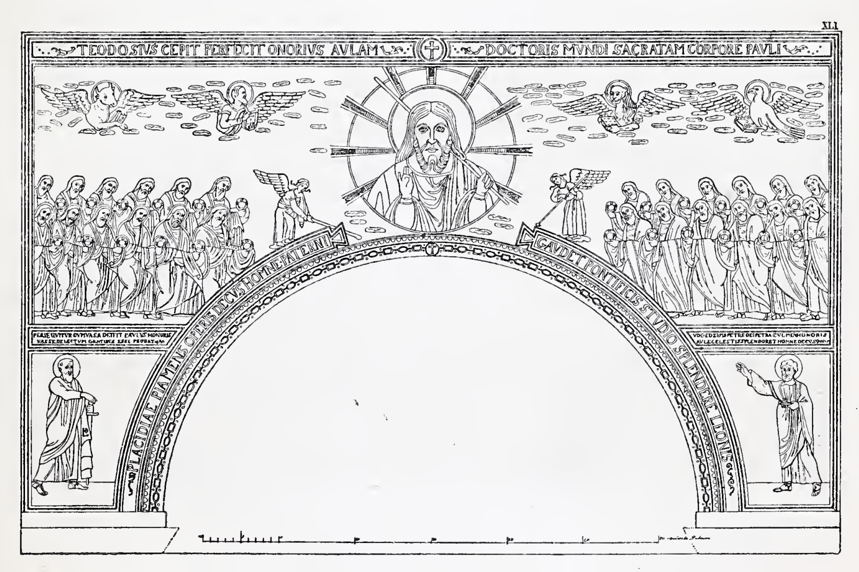


Fig. 48. Mosaik des Triumphbogens von S. Paolo f. l. m. in Rom.

die Erhaltung der Meisterwerke des Alterthums als der besten Vorbilder verordneten, so konnte dies auf den ganzen Stand der Künstler nicht ohne günstige Einwirkung geblieben sein, wie denn auch ausdrücklich berichtet wird, dass in Antiochien die Rhetoren- und Philosophenschulen sich leerten und ihre Jünger in die Malerateliers ergossen. Allein aller Schutz und alle Förderung waren nicht mächtiger, als etwa ärztliche Hilfe einem siechen Organismus gegenüber, welche zwar den Process verlängern und den Verfall zu zeitweiligem Stillstand bringen, aber den Körper nicht mehr zu verjüngen vermag.

Die Arbeiten des 5. Jahrhunderts zeigen auch schon merklichen Rückgang. So das zwischen 422 und 432 entstandene Mosaik an der Eingangswand von S. Sabina, Personificationen der Judenkirche und der

Heidenkirche darstellend, der Cyclus biblischer Geschichten an den Längswänden von S. Maria Maggiore (432—440) und besonders auffallend das um 440 entstandene Mosaik am Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura (vgl. Fig. 48). An dem letzteren ist sogar den noch immer classisch angehauchten Geschichtsdarstellungen von S. Maria Maggiore gegenüber der Abfall so bedeutend, dass man, wenn die Inschrift der Kaiserin Galla Placidia einen Zweifel aufkommen liesse, ein derartiges Sinken in so kurzer Zeit nicht für möglich halten und an eine viel spätere Entstehungsperiode denken möchte. Allerdings bewahren die Einzelgestalten der Apostelfürsten am Fusse des Bogens noch eine gewisse Correctheit, Würde und Classicität, an dem segnenden Christusbilde in der Mitte aber sind die Fehler in den Körperverhältnissen wie die Missförmigkeit des Antlitzes so barbarisch und an den vierundzwanzig Aeltesten die Bewegungsmotive so hölzern, dass es schwer wird, ein so hochgradiges Ungeschick zu erklären. Vielleicht haben wir dabei, was auch die byzantinisirte Stifterin und der sonst damals in Rom noch fast gänzlich ungebräuchliche Goldgrund nahelegt, an ravennatische Arbeit und an eine Heranziehung von Händen zu denken, welche zur Bildung nach antiken Vorbildern nicht die Gelegenheit gefunden hatten, wie sie in Rom geboten war.

Den Beweis dafür, dass wir das Triumphbogenmosaik von S. Paul vielmehr als ein Probestück von Protobyzantinismus denn als Beleg für den römischen Kunstverfall des 5. Jahrhunderts geltend machen dürfen, liefert das fast ein Jahrhundert jüngere Apsidenmosaik von S. Cosma e Damiano in Rom (526—530), welches wir als die letzte classische Arbeit der altchristlichen Zeit in Rom zu betrachten haben (vgl. Fig. 49). Der lehrende Christus in der Mitte, wie die von den Apostelfürsten geleiteten Kirchenpatrone Cosmas und Damianus beiderseits zeigen in Verhältnissen, Drapirungen und Gesammtcomposition noch eine jenem Werk weit überlegene Haltung, wenn auch schon der greisenhafte Zug in den Köpfen der Heiligen und jene Härten in der Licht- und Schattenführung der Gewänder herrschen, welche nur theilweise in der musivischen Technik ihre Erklärung und Entschuldigung finden. Denn allerdings war der wohlthätige Einfluss, den die Fleiss und Genauigkeit fordernde Technik des Mosaik auf die in den Katakombenmalereien eingerissene Flüchtigkeit und Leichtfertigkeit ausübte, von vornherein mit jenen Nachtheilen verknüpft, die in der unverschmelzbaren Nebeneinanderstellung von nicht leicht harmonisch erhältlichen Farbestückchen aus Glasfluss und bunten Steinchen liegen mussten. Doch konnte die Sorgfalt den verloren gegangenen Sinn für compositionellen wie

malerischen Zusammenhang der Figuren unter sich wie mit dem landschaftlichen Grunde nicht ersetzen, wie ihn noch das Mosaik von S. Pudenziana bewahrt hatte. In fast statuarischer Isolirtheit reihen sich die Gestalten, die Köpfe durchgängig nach vorn gewandt, nebeneinander und heben sich von einer Landschaft und einem Himmel ab, die in ihrem perspectivischen Missverständniss nur mehr als symbolische Andeutung erscheinen können.

Obgleich man nicht von einer eigentlichen Mosaicistenschule in Rom sprechen kann, so darf doch angenommen werden, dass die Mo-



Fig. 49. Apsidenmosaik von SS. Cosma e Damiano in Rom.

säiken des 5. und 6. Jahrhunderts in ganz Italien ebenso unter römischem Einflusse standen, wie die italienische Kunst der vorausgegangenen vier Jahrhunderte überhaupt. Die wenigen erhaltenen Reste in Mailand (SS. Satiro e Aquilino) und Neapel (Baptisterium des Domes) beweisen dies zwar nicht zur Evidenz, sprechen aber auch nicht dagegen. Nur in Ravenna scheint frühzeitig eine gewisse Selbständigkeit sich geltend gemacht oder vielmehr eine Kreuzung von westlichen mit östlichen Einflüssen stattgefunden zu haben, bei welcher sogar die letzteren das Uebergewicht erlangten. Dies war, wie schon bei der architektonischen Betrachtung erwähnt wurde, durch Lage und andere Verhältnisse bedingt, auch als Ravenna noch die Residenz des weströmischen Kaisers war, musste sich aber noch mehr ausprägen, seit Ravenna nach halb-

hundertjähriger ostgothischer Herrschaft um die Mitte des 6. Jahrhunderts zum Exarchensitz eines byzantinischen Beamten herabsank.

An den vorjustinianischen Werken Ravenna's sind nun zwar die Unterschiede den römischen Arbeiten gegenüber nicht eben gross. Die künstlerischen Qualitäten der Mosaiken des Baptisteriums der Orthodoxen (S. Giovanni in Fonte, 425—430 ausgeführt) und der Grabkapelle der Galla Placidia (SS. Nazaro e Celso, vor 450 erbaut) scheinen sogar, wenn nicht der reiche Gesammteindruck dieser in ihrer Ganzheit erhaltenen Werke zur Ueberschätzung derselben verleitet, über jenen der Paulbasilica in Rom zu stehen. Der taufende Johannes im Kuppelcentrum des Baptisteriums und der gute Hirt im Tympanum über dem Eingange der Grabkapelle, an Composition, Formgebung, Bewegung und malerischer Auffassung der antiken Tradition näherstehend als irgend ein römisches Mosaik ausser dem Apsisbild von S. Pudenziana, sind jedenfalls Ausnahmen, die sich durch individuelle Ueberlegenheit ihrer Urheber erklären. Doch ist auch an diesen, noch mehr aber an dem übrigen und besonders ornamentalen Schmuck eine gewisse Rohheit des Details nicht zu verkennen, welche die römischen Arbeiten bis in's 6. Jahrhundert hinein zu vermeiden wissen.

Die letztere kann namentlich nicht wundernehmen an den Schöpfungen der ostgothischen Herrschaftsperiode (497—553), dem Baptisterium der Arianer (S. Maria in Cosmedin) und der basilikalen Hofkirche Theodorich's, S. Martino in coelo aureo, nachmals S. Apollinare nuovo genannt. Dieselbe Zeit, welche die Architektur so ersichtlich barbarisirte, wie dies die Palastfaçade und das Grabmal Theoderich's zeigen, konnte nicht ohne nachtheiligen Einfluss auf den musivischen Schmuck bleiben, so sehr er sich auch an die älteren Vorbilder Ravenna's anlehnte. Dafür werden freilich die im Mittelschiff fast vollständig erhaltenen und grösstentheils aus der Erbauungszeit stammenden Mosaiken gegenständlich dadurch interessant, dass in ihnen wenigstens ein Theil der Passion, jedoch mit Ausschluss der eigentlichen Marterscenen, der Geisselung, Dornenkrönung und Kreuzigung, zur Darstellung gelangte.

Während bei diesen Werken etwas von nordischer Barbarei mit hereinspielte, gewann mit dem Sturz des ostgothischen Königthrones in Italien und mit der Einrichtung eines byzantinischen Exarchats an dessen Stelle das östliche Element die fast ausschliessliche Herrschaft. Es war dies jener Cultur entsprungen, welche, wie schon bei Betrachtung der byzantinischen Architektur gezeigt worden ist, in der neuen Kaiserstadt am Bosporus durch Vermischung des Griechisch-Römischen und

des Orientalischen sich gebildet und dem Volke, der Kirche und dem Cäsarenthum des Ostens das eigenartige Gepräge verliehen hatte. Nirgends aber konnten deren sichtbare Aeusserungen zum sprechenderen Ausdruck kommen, als in der monumentalen Malerei, welche der knechtischen Unterthänigkeit, dem prunkvollen Ceremoniell und dem geheimnissvollen Despotismus im Gegensatz zu dem im Abendlande noch immer nicht ganz überwundenen Republikanismus, gegen die noch immer verhältnissmässig apostolische Haltung der römischen Kirche, und gegen das mehr imperatorische als despotische Wesen der westlichen Cäsaren das beredteste Zeugniss giebt.



Fig. 50. Musivbildniss des Kaisers Justinian in der Allerheiligenkapelle von S. Apollinare nuovo in Ravenna.

Waren von alledem schon Spuren in den Werken der Zeit nach der Reichstheilung von 395 in dem, byzantinischen Einflüssen stets offenen Ravenna zu finden, so ward diese Stadt byzantinischer als Byzanz selbst seit der Einrichtung des Exarchats. So konnten wenige Jahre nach der Herstellung des classischen Apsidenmosaiks in der römischen Basilica der hh. Cosmas und Damianus hier jene byzantinischen Arbeiten entstehen, in welchen man eine neue Aera der christlichen Kunst nicht hätte verkennen sollen. Dahin gehören die untere Reihe der Mittelschiff-Mosaiken von S. Apollinare nuovo mit dem Fragment eines Justinianbildnisses in der Allerheiligenkapelle derselben Kirche (Fig. 50), die Mosaiken der Hauskapelle des erzbischöflichen Palastes und insbesondere die Chormosaiken von S. Vitale, welche letztere Kirche wir bereits als eines der frühesten Werke der Kuppelarchitektur höherer Ordnung betrachtet haben. Der in den römischen Arbeiten noch immer fest-

gehaltene forense Habitus verwandelt sich in einen ausgesprochen höfischen und liturgischen, Formen und Bewegungen erstarren zu Formeln und Parade, hinter welchen jede Freiheit und Wahrheit und damit jede höhere menschliche Schönheit verkümmert. Die Körperverhältnisse werden vernachlässigt, unverstanden und fehlerhaft und selbst das, was sich nicht hinter dem Prunk der Gewandmassen und des Beiwerkes verbirgt, wie Gesicht, Hände und Füsse, verliert seine naturgemässe oder traditionelle Bildung. Und während die Extremitäten zu immer kleineren Verhältnissen verschrumpfen, verbreiten sich senile



Fig. 51. Kaiserin Theodora mit Gefolge in S. Vitale. Mosaikbild daselbst.

Züge über junge wie alte Gesichter, die überdies unter Verlust alles natürlichen Affektes zu stumpfer Ascese verknöchern.

Besonders fühlbar fällt dieser Umschwung in jenen Darstellungen auf, die aus dem gewohnten Geleise heraustraten. Wo dies nicht der Fall, war mehr oder weniger traditionelles Beharren an den altchristlichen und römischen Typen unvermeidlich, wie z. B. in der Gruppe der Apsiskuppel von S. Vitale mit der Darstellung des thronenden Christus zwischen dem h. Vitalis und dem bischöflichen Kirchengründer Ecclesius, welche übrigens auch das älteste Musivwerk der Kirche und vorjustianianeisch zu sein scheint. Wie ganz anders aber sind jene Aufgaben gelöst, die schon an sich dem neuen Geiste entsprechen! So in den beiden Ceremonienbildern der Chornische, welche einerseits den geschenketragenden Kaiser Justinian mit Senatoren und Garden neben

dem von seiner Geistlichkeit umgebenen Bischof Maximianus, andererseits die gleichfalls eine Weihegabe tragende Kaiserin Theodora mit ihrem weiblichen Gefolge darstellt (Fig. 51). Im schroffsten Gegensatz gegen das annähernd gleichzeitige Apsidenmosaik von SS. Cosma e Damiano ist hier aus der Modellirung harte, geradlinige Umränderung geworden. Perlendiademe, Halsschnüre, Stickereien, Stoffmuster und Säume werden, wie einst in Assyrien, die sich stark in den Vordergrund drängenden Hauptsachen. Von den starren Gesichtern wirkt namentlich das breitspurige Lineament mit den hässlich grossen Augen. Die fast actionslosen Hände wie die schematisch gestellten Füsse verlieren den Zusammenhang mit dem Körperbau, von welchem auch das lange, roh gezeichnete Gewand kaum mehr eine Spur durchblicken lässt.

Dieselbe Starrheit und Schwerfälligkeit des Contours, Greisenhaftigkeit und innere Leerheit der Züge, rohe Ungeschicktheit in allen neuen und Vergröberung in den alten Aufgaben, herrscht auch in den Mosaiken der Vorhalle von S. Vitale. Unter dem ungeschmeidigsten Schematismus erlischt alles Individuelle, jede organische Bewegung wie menschliche Empfindung. Auch das Studium früherer Kunstwerke, welches das längst abgestorbene Naturstudium ersetzt hatte, erscheint um so entbehrlicher, als man im Gefühl der Unzulänglichkeit, die Darstellung einer Handlung auch nur zum äusserlichen Verständniss des Beschauers zu bringen, sich lieber in der Wiedergabe des rein Zuständlichen und der handlungslosen und blos repräsentativen Einzelfigur bewegt, für welche sich eine vereinfachte Schablone herausgebildet hat. Diese setzt nun freilich an die Stelle der Idealgestalten trockene Typen, deren Unterscheidung mehr und mehr den Namenbeischriften zufällt, leere Schemen, denen zuletzt die physische wie seelische Lebensfähigkeit in gleicher Weise fehlt. Bald ist nichts mehr anerkennenswerth als eine harmonische Gesammtstimmung der Farbe, die besonders in dem Helldunkel der Kirchenräume wie ein voller Orgelaccord wirkt, wobei freilich das Ornament, meist orientalische Motive derbgemusterter perlen- und edelsteinbesetzter Bordüren verrathend, die besten Töne vertritt.

Die Unterschiede unter den übrigen Werken Ravenna's sind nun, wie sich auch bei dem bereits eingetretenen Mumificirungsprocess nicht anders erwarten lässt, nicht mehr gross, so dass es schwer wird, die Ueberreste lediglich nach dem Styl zu datiren. Wenn der musivische Apsidenschmuck der Basilica S. Apollinare in Classe noch härter, starrer und trockener erscheint als jener von S. Vitale, so hat dies seinen Grund vielleicht in dem Umstande, dass wohl nur der geringste Theil davon aus der Entstehungszeit der Kirche (549 geweiht) stammt, der

untere Theil aber nach dem Ceremonienbild der Privilegienverleihung durch Constantin IV., Heraclius und Tiberius an Bischof Reparatus (?) angeblich erst der Zeit von 672—677 angehört. Die Restaurationen aus alter wie späterer Zeit sind indess so zahlreich, dass der dermalige Eindruck leicht irreführen kann.



Fig. 52. Die h. Agnes von dem Apsismosaik in S. Agnese.

In Rom wirken vom Ende des sechsten Jahrhunderts an zwei Umstände zusammen, welche der musivischen Arbeit kein erfreuliches Gepräge geben konnten: rasche Verwilderung der einheimischen Kunst und byzantinischer Einfluss. Beides ist schon in dem wahrscheinlich von Papst Pelagius II. (578—590) stammenden Triumphbogenmosaik in S. Lorenzo fuori le mura zu verspüren, welches, seit unter Beseitigung der Apsis das spätere Langschiff an die Apsidenseite der ältesten Anlage angesetzt wurde, an die Innenseite des Bogens zu stehen kam. Ebenso bei dem verwandten Apsidenschmuck von S. Teodoro am Nordwestabhang des Palatin, namentlich aber an dem durch seine Verhältnisse imposanten Apsidenmosaik von S. Agnese, wohl aus der Erbauungszeit (625—638) stammend, welches an Starrheit des Schematismus, Ueberlänge der Proportionen, Verkümmerung der Extremitäten, Flachheit der Prachtcostüme und gänzlicher Formlosigkeit ihrer breiten Säume die Darstellungen in S. Lorenzo fuori noch überbietet. Die Werke von der Mitte des 7. Jahrhunderts an, wie die Apsidenmosaiken von S. Venanzio (Seitenkapelle des Baptisteriums des Lateran) und von S. Stefano rotondo entsprechen jenem von S. Agnese. Dass aber auch die rege Thätigkeit Leo III., des Zeitgenossen Karl's des Grossen, höchstens

dem Verfall ein Halt zu gebieten, nicht aber einen Aufschwung zu erzeugen vermochte, beweisen die Mosaiken der Triumphbogen von S. Nereo ed Achilleo bei den Caracallathermen, die Apsis von S. Maria della navicella auf dem Caelius und jene von S. Prassede, während S. Cecilia und S. Marco, deren Apsidenmosaiken selbst von ihren Vorgängern erheblich abfallen, weitere Schritte auf der Bahn der Barbarisirung bezeichnen.

Das oströmische, eigentlich byzantinische Gebiet selbst liefert weniger sichere Anhaltspunkte für die erste Entwickelung seines Musivstyles, als Ravenna und Rom. Es scheint jedoch, dass vor Justinian die Malerei des Ostens noch mehr vom Abendlande beherrscht war, und das Uebergewicht des Ostens in diesem Kunstgebiet sich kaum vor der Mitte des 6. Jahrhunderts geltend machte. Wenn daher die Mosaiken von S. Georg in Salonichi noch auf der Stufe jener der ravennatischen Baptisterien stehen und den byzantinischen Typus noch nicht ausgeprägt zeigen, so kann dies nicht befremden. Selbst an der Sophienkirche zu Constantinopel gewahrt man noch an einigen Werken, die möglicherweise in die Justinianische Epoche hinaufreichen, eine gewisse classische Anstrengung und den letzten Versuch, die Tradition der Antike aufrecht zu halten. Allein es ist schwer, irgend etwas von dem Bekanntgewordenen aus der Hauptkirche von Byzanz mit völliger Sicherheit für das 6. Jahrhundert in Anspruch zu nehmen, wie denn selbst das grosse Tympanonbild über der mittleren Eingangsthüre in der Vorhalle, den segnenden Christus mit dem adorirenden Kaiser darstellend, seit der Entdeckung dem Justinian zugeschrieben, auf Grund des in Ravenna befindlichen bezeichneten Mosaikbildnisses des Kaisers Justinian, neuestens einem anderen Kaiser aus einer späteren Epoche, dem Heraclius (610—640) oder sogar dem Kaiser Basilius dem Macedonier (867—886) zugetheilt wird. Fehlt es aber für das byzantinische Reich noch an ausreichenden Forschungen, so ist auch von künftigen für die frühere Zeit deshalb kaum viel zu hoffen, weil die furchtbaren Bilderstürme des 8. Jahrhunderts den grössten Theil des Materials vernichtet haben.

Müssen wir nun auch die neuestens aufgetretene Behauptung, dass in diesen Stürmen die Ursache einer wesentlichen Stylwandlung zu suchen sei, als zu weit gehend bezeichnen, so ist doch nicht zu verkennen, dass sie in mancher Hinsicht von Einfluss auf die weitere Entwickelung der byzantinischen Malerei gewesen sind. Zunächst gegenständlich. Die Vorliebe für bildlichen Schmuck der Kirchen hatte nämlich allmälig über die Wandfüllung hinaus zu einer fast götzendienerischen Verehrung von Einzelbildern geführt. Eine Reihe von Mirakelbildern, die nicht von Menschenhand gemacht, sondern vom Himmel ge-

fallen, aus der Erde gegraben oder sonst räthselhaft in die Erscheinung getreten sein sollten, und andere, die aus der Zeit Christi selbst stammen sollten, wie das angeblich vom Heilande selbst den Boten des Königs Abgarus mitgegebene Christusbild in Edessa, die angeblich vom Evangelisten Lucas gemalten Madonnenbilder u. s. w. erfuhren abgöttische Verehrung und erregten nicht blos den Hohn der Ungläubigen, sondern auch ernstliche Bedenken der Kirche und endlich gewaltthätiges Einschreiten der weltlichen Macht. Im Jahre 726 erliess Kaiser Leo der Isaurier sein folgenschweres Edikt gegen den Bilderdienst, welches bei dem Widerstand des bethörten und von gewissen Mönchskreisen fanatisirten Volkes auch durch ihn wie durch seine nächsten Nachfolger im Osten zur blutigen Durchführung gelangte. Die Zerstörung des Vorhandenen und die Verhinderung neuer Schöpfungen des gewohnten Bilderkreises musste im Osten eine Unterbrechung der Tradition zur Folge haben, welche der späteren byzantinischen Kunst einen etwas anderen Zuschnitt gab. Da ja nicht die Malerei, sondern nur die Darstellung Christi, Mariä und der Heiligen verpönt war, so traten an die Stelle der heiligen Gegenstände neutrale und profane und gelangte namentlich das Ornamentale wieder in's Uebergewicht.

Es war dies keineswegs nur ein Verlust. Zunächst lag darin eine Rückkehr zu altchristlichem Gebrauche und zu den Anschauungen eines Tertullian, welche hauptsächlich den Besorgnissen vor jener Ausartung entsprungen waren, wie sie im 7. Jahrhundert wirklich eingetreten ist. Die mehr decorative Haltung gestattete auch höhere coloristische Wirkungen und einen weiteren Einfluss orientalischer Vorbilder, welche in bunter Flächenbehandlung den abendländischen entschieden überlegen, der mehr und mehr in's Orientalische übergehenden Prachtliebe der Zeit durchaus entsprachen. Mit dem Eintritt der Profandarstellung in die vorher fast ausschliessend hieratische Kunst war auch einem neuen Ideenkreise weitesten Umfanges wenigstens der Raum geboten, und auch der Profanarchitektur, besonders dem Palastbau, das Feld der Geschichtsdarstellung wie des Culturbildes eröffnet. Aus der Klage über die Entstellung kirchlicher Gebäude durch die neue Malweise, wie z. B. der um die Mitte des 8. Jahrhunderts vollzogenen Umwandlung des christlichen Bilderschmuckes der Marienkirche in den Blachernen in Darstellungen von Bäumen und Vögeln, wodurch der Kirche der Eindruck „eines Obstgartens und Vogelbehälters" aufgeprägt worden sei, klingt zu deutlich der Parteihass gegen die Ikonoklasten, als dass wirklich eine empfindliche Entstellung angenommen werden dürfte. Sonst hätte auch nicht das Ersetzen der Christus- und Marienbilder durch

derartige profane oder rein decorative Zierden die mit dem Concil zu Nicäa 787 in der Hauptsache abgeschlossene Bilderverfolgung überdauern können, wie dies von Arbeiten des Kaisers Theophilus (829—842) ausdrücklich erwähnt wird.

Endlich aber förderte der Bildersturm eine erst jetzt wichtig werdende Technik der Malerei wesentlich, nämlich die Miniaturmalerei. Vorhanden war diese seit den frühesten Zeiten und namentlich in



Fig. 53. Miniatur aus dem Codex des Dioskorides in der kais. Bibliothek zu Wien.

Aegypten reichlich geübt, sicher aber war sie in der classischen Epoche seltener geworden und in der Regel nur didaktisch, von Aerzten, Mathematikern, Astronomen und Architekten angewandt. Wie nichts darauf hinweist, dass die Bibliotheken der Diadochenzeit in dieser Beziehung Erhebliches enthielten, so werden auch in der römischen Literatur der Republik M. Varro's „Bildnisse“ eine Ausnahme dargeboten haben. Wenn auch der Name Miniatur vielleicht weit hinaufgeht und Anfänge vermuthen lässt, wo die einfache Federzeichnung mit schwarzer Farbe durch rothe Farbe (*minium*, Zinnober) ersetzt oder bereichert wurde,

so gehört doch eine systematische Anwendung der Illustration sicher erst in die christliche Zeit.

Erhalten ist nichts, was in die vorconstantinische Epoche gehörte. Die Iliasillustration der Ambrosiana in Mailand oder die Miniaturen des vaticanischen Virgil könnten sogar erst dem 5. Jahrhundert angehören, während manches Andere, wie die Illustrationen zum vaticanischen Terenz oder jene zum Nicander der Nationalbibliothek zu Paris zwar auf classische und vielleicht vorconstantinische Vorbilder schliessen lassen, selbst aber Copien aus etwas späterer Zeit sind. Illustrationen zu Werken ausserchristlichen Inhalts sind überhaupt selten, wenn auch der für die Prinzessin Juliana Anicia, Tochter der Placidia und des Olybrius (Kaiser im Jahre 472), mithin um 500 hergestellte Codex des Dioskorides in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien vielleicht das classischste und vollendetste Miniaturwerk dieser Zeit genannt werden muss. Hier verbindet sich, besonders auffallend im Widmungsbilde (vgl. Fig. 53), mit fast rein antiker Erfindung und Formgebung eine Solidität und Geschicklichkeit der Ausführung, welche zu den in leichtfertiger Flüchtigkeit und Uncorrectheit hergestellten übrigen Werken im entschiedensten Gegensatze steht, namentlich aber noch wenig enthält, was an Byzantinismus gemahnte, obwohl das Buch sicher nicht abendländischen Ursprunges ist. Uebrigens reiht sich auch das Werk durch die überwiegende Zahl von wissenschaftlichen Illustrationen, Darstellungen von Pflanzen, Schlangen, Käfern und Vögeln den illustrirten didaktischen Werken des Alterthums an.

Bei den christlichen Miniaturcodices des 5. bis 7. Jahrhunderts bewahrt selbst der materielle Prachtaufwand der in Goldschrift auf purpurgefärbtes Pergament geschriebenen Werke nicht vor roher Flüchtigkeit und handwerklicher Uncorrectheit. So in dem Fragment der griechisch geschriebenen Genesis in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien, wo zwar noch entschiedene dramatische Lebendigkeit, sprechende Bewegung und Concentration zu einer Handlung herrscht, aber vielfach das noch vorhandene Formverständniss durch unbedachte Flüchtigkeit ebenso getrübt erscheint, wie alle Compositionsgesetze vernachlässigt, indem sich der Künstler einfach begnügt, schlicht verständlich und prosaisch zu erzählen (Fig. 54). Ein deutlicher Unterschied zwischen griechischer und lateinischer Arbeit besteht noch nicht, wenigstens nicht in dem Maasse wie in der monumentalen Malerei. Wenn die erhaltenen Blätter einer lateinischen Bibelübersetzung aus dem 6. Jahrhundert (k. Bibliothek zu Berlin) eine solidere Zeichnung und Ausführung zeigen, so ist davon wohl ein Theil auf Rechnung der Künstlerindivi-

dualität zu setzen, wie dies auch bei der Geschichte Josua's in der vaticanischen Bibliothek der Fall ist, wo der überraschend enge Anschluss an ein älteres Original weniger die Entwickelungsphase der abendländischen Kunst in jenem Jahrhundert, als vielmehr eine besonders hingebende und sorgfältige Copistenhand verräth. Im Allgemeinen stand die Technik auch des Westens damals bereits entschieden tiefer, als wir sie in den beiden Ausnahmefällen finden, wie z. B. die lateinische Bibel des Klosters Montamiata in der Laurentiana zu Florenz zeigt, welche aus gleicher Zeit stammend, doch ungleich roher erscheint. Dass die Arbeiten um so naiver, derber, ungeschickter, dafür aber auch mannigfacher und origineller sind, je entlegener die Provinz, aus welcher sie

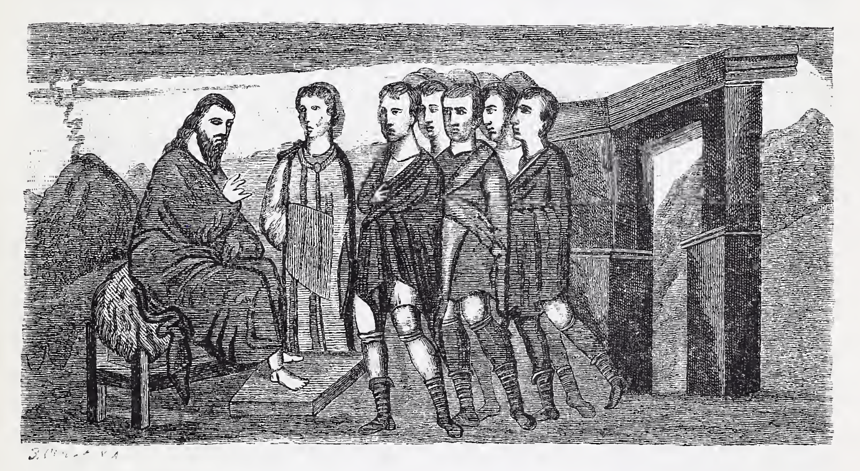


Fig. 54. Jakob und seine Söhne. Aus der „Genesis" der kaiserlichen Bibliothek zu Wien.

stammen, versteht sich von selbst, und es ist viel mehr zu verwundern, dass auch daran die letzten Wellenschläge des Classicismus immer noch erkennbar sind. So in einem 586 von dem Priester Rabula zu Zagba in Mesopotamien geschriebenen syrischen Evangeliarium (Laurentiana in Florenz) höchst bemerkenswerth durch eine Darstellung der Kreuzigung Christi, welche wir, als eines der ältestnachweisbaren Gemälde dieses Gegenstandes, in Figur 55 wiedergeben.

Der Bildersturm war zunächst den Miniaturenhandschriften der früheren Jahrhunderte nicht minder verderblich, wie den monumentalen Malereien, da illustrirte Bücher sowohl einzeln, wie in ganzen Bibliotheken (Bibliothekbrand zu Constantinopel von 730) den Flammen überliefert wurden. Dafür erstreckten sich nach dem Concil von 787 die kirchlichen Beschränkungen, welche der monumentalen Malerei auf-

erlegt wurden, nicht in gleichem Maasse auf die Miniaturen, womit den letzteren mit der grösseren Freiheit ein namhafter Vorschub erwuchs. Auch beförderte die gelehrte Bildung am byzantinischen Hofe, wie sie namentlich in der Zeit der macedonischen Dynastie herrschte, diesen



Fig. 55. Miniatur aus dem syrischen Evangeliar von Zagba in der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz.

Kunstzweig wenigstens dem Umfange nach. Ob man aber von einem eigentlichen Aufschwung der Illustration von der Mitte des 9. bis zur Mitte des 10. Jahrhunderts sprechen darf, ist fraglich, wenn es auch in dieser Zeit nicht an einzelnen erfreulicheren Leistungen fehlt. So in dem 867—886 geschriebenen Codex Gregors von Nazianz (Nationalbibliothek in Paris), dessen Miniaturen mannigfaltig und originell sind.

Oder in der Topographie des Cosmas im Vatican, welche in directer Reproduction älterer Vorbilder ein für diese Zeit überraschendes Nachleben der Antike zeigt, oder in dem Psalter vom Anfang des 10. Jahrhunderts und dem wenig späteren Evangeliarium, beide in der Nationalbibliothek zu Paris, welche sich durch eine freiere, aber doch die antike Auffassung und Formgebung festhaltende Darstellung auszeichnen.

Diesen Arbeiten gegenüber ist der Rückgang höchst auffällig, wie ihn selbst die in kaiserlichem Auftrage hergestellten Werke gegen das Ende des 10. Jahrhunderts zeigen. Und noch ehe das 11. Jahrhundert zur Neige geht, ist die Miniaturmalerei, im obenerwähnten Pariser Psalter vom Anfang des 10. Jahrhunderts noch beinahe classisch und an pompejanische Wandmalereien erinnernd, bei der formlosesten Puppenbildung angekommen. Unter gänzlichem Verzicht auf organische Verhältnisse und Körperbehandlung erscheinen nun die Gestalten gegenseitig beziehungslos aufgereiht, und auch die Gewänder ignoriren wieder wie zwei Jahrtausende vorher in Assyrien jede Faltenbildung, indem sich die sackartigen Flächen lediglich mit Damastmusterung und Stickereien füllen. Erscheint nun das eigentlich Künstlerische nicht mehr blos lahm, ungelenk und stümperhaft, sondern vollständig todt, so bleibt als einzig Anerkennenswerthes nur noch die Technik übrig, welche wenigstens hinsichtlich der Wahl und des Auftrags der Farben, wie der Sauberkeit und Sorgfalt der Detailausführung befriedigt. Vgl. Fig. 56.



Fig. 56. Kaiser Manuel Palaeologus mit Prinz und Prinzessin. Miniatur aus einem byzantinischen Codex im Louvre.

Einen ähnlichen Entwickelungs- oder vielmehr Rückgang und end-

lich Stillstand finden wir auch in der Monumentalmalerei und besonders im Mosaik, welches mit der Thronbesteigung Basilius I. des Macedoniers (867) einen hoffnungserweckenden Anlauf zu nehmen geschienen. Ist auch unter dem Erhaltenen wenig sicher Datirbares, so lassen doch die Berichte auf gesteigerte und theilweise originale Thätigkeit zu Ende des 9. Jahrhunderts schliessen. Besonders in der profanen Richtung, in welcher historische Darstellungen mit Blumendecoration wechselnd die Paläste schmückten. In der religiösen Kunst hatte die Kirche selbst durch die Decrete des zweiten nicäanischen Concils den Lebensnerv durchschnitten, indem sie den Grundsatz feststellte, dass die Darstellung nicht Gegenstand der Erfindung der Maler zu sein, sondern auf der Vorschrift (probata legislatio) und Ueberlieferung der Kirche zu beruhen habe. Es war damit unter Ausschluss aller schöpferischen Thätigkeit der Künstler dem festen Recepte und der schematischen Wiederholung die Hauptrolle zugetheilt und die Kunst zu lediglich handwerklicher Technik herabgebracht. Malerbücher und praktische Schulunterweisung ersetzten daher auch Talent und Persönlichkeit, da ja jede künstlerische Selbstständigkeit nicht blos überflüssig, sondern geradezu ausgeschlossen war. Das Malerbuch des Dionysios von Fourna-Ayrapha und des Kyrillos von Chios aus dem 12. und 13. Jahrhundert, als das Malerbuch vom Berg Athos bekannt und ein halbes Jahrtausend hindurch tonangebend, enthält nicht blos die nöthigen technischen Vorschriften, sondern weitaus überwiegend die Compositionen selbst und somit den gesammten canonisirten Ideenkreis, von welchem abzuweichen als Häresie galt.

Uebrigens würde man sehr irren, in der kirchlichen Haltung der Kunst gegenüber den einzigen oder auch nur den hauptsächlichsten Grund für den Verfall der byzantinischen Kunst zu suchen. Der Verfall hing vielmehr zusammen mit dem langen Siechthum der ganzen byzantinischen Cultur, welche ausser einer mehr äusserlichen Berührung mit dem Orient neue Elemente nicht mehr aufzunehmen und ihre greisenhafte Abgelebtheit nicht mehr zu regeneriren vermochte. So wurde aus dem Nachempfinden der Antike eine immer geist- und seelenlosere Nachahmung des Nachgeahmten, immer trockener, verknöcherter, unbeweglicher, naturferner und ärmer an Schönheit, welche letztere überdies, was die Körperlichkeit betrifft, bei der ascetischen Grundanschauung der Kirche nicht blos werthlos, sondern sogar verwerflich geworden war. Was sich am längsten auf einer relativen Höhe erhielt, war der Sinn für Säuberlichkeit und Solidität der Ausführung wie für harmonische und decorative Wirkung, der selbst bis auf den heutigen Tag bei den

noch auf byzantinischer Grundlage arbeitenden Völkern nördlich und östlich vom Schwarzen Meere nicht ganz verloren gegangen ist.

Diese Vorzüge, wie die kirchliche Canonisation der als orthodox erkannten Typen, namentlich aber auch der didaktische und moralische Effekt, bei sonst in der Cultur nicht zu hoch stehenden Völkern doppelt wichtig und werthvoll, wirkten aber zusammen, nicht blos der Monumentalmalerei die umfänglichste Anwendung zu verschaffen und zu erhalten, sondern auch die Tafelmalerei, die sich seit dem Bilderstreit zu miniaturartigem Charakter gedrängt sah, in den schwunghaftesten Betrieb zu versetzen. So kommt es, dass noch jetzt in den der griechischen Kirche angehörigen Landen kein Wand- und Gewölbestück, ja kaum ein Pfeiler oder Säulenschaft in dieser Beziehung unbenutzt, keine Hütte ohne ihre Ikonostasis, kaum eine Brust ohne Amulettminiatur ist. Die handwerkliche Tüchtigkeit und Productions- wie Schaulust reizte aber auch zur weitestgehenden Bethätigung in den verwandten Gebieten. So spielten neben der textilen Kunst im orientalisirenden Ornamentstyle Gewänder mit eingestickten Figuren als liturgische, höfische und Ehrenkleider eine nicht unbedeutende Rolle, und zwar von der Epoche Justinian's an (Gewand der Kaiserin Theodora auf dem Mosaik von S. Vitale, Fig. 51) bis zur Kaiserdalmatica in Rom, angeblich schon bei Karl's des Grossen Kaiserkrönung in Rom im Gebrauche, wahrscheinlicher aber erst im 11. Jahrhundert auf einem griechischen Webstuhle entstanden. Ungleich beliebter aber wurde für die Kleinkunst das in Wirkung und Haltbarkeit dem Mosaik verwandte Email (Zellen-Email, *émail cloisonné*), welches übrigens erst verhältnissmässig spät in Gebrauch gekommen, seltener zu förmlichen Bildern als zur Verzierung liturgischer Gegenstände, wie von Cruzifixen, Kästchen, Bücherdeckeln, Kelchen, Agraffen, übrigens auch zu profanen Geräthen des fürstlichen Luxus diente. Das Verfahren dieser zum Theil in's Gebiet der Goldschmiedeplastik, zum Theil in das der Malerei fallenden Technik war folgendes: Es wurden goldenen oder vergoldeten Platten filigranartig Goldfäden aufgelöthet, welche die Zeichnung, hauptsächlich aber die als Contouren sichtbar bleibenden Grenzen für die Localfarben bilden sollten. Die so entstandenen Felder aber wurden mit eigens hierzu bereiteten Schmelz-



Fig. 57. Byzantinisches Email von einem Codexeinband der Bibliothek von S. Marco.

farben ausgegossen, so dass die Wirkung eines Miniaturmosaiks oder einer Miniaturincrustation erreicht wurde. Als das umfänglichste Erzeugniss dieser Technik ist die eine grosse Zahl von figürlichen Darstellungen enthaltende Pala d'oro am Hochaltar der Marcuskirche zu Venedig zu bezeichnen, welche nach wahrscheinlicher Annahme 976 als Antependium in Constantinopel bestellt und später in einen Altaraufsatz umgewandelt worden ist. Als eine andere Combination von Malerei mit Gold- und Silberarbeit erscheint die Bekleidung von Gemälden und insbesondere von Madonnenbildern mit Gewändern, Hintergründen, Glorien u. s. w. in getriebenen oder mit Email und Edelsteinen geschmückten Gold- oder Silberblechen, wie sie übrigens erst in späterer Zeit beliebt wurde.

Einen der Entwickelung der Malerei analogen Verlauf nahm jene der Plastik in der altchristlichen und byzantinischen Epoche. War aber ihre Stellung insofern günstiger, als sie weder wie die Wandmalerei mit unbegrenzter Flüchtigkeit, noch wie die Mosaikbildnerei mit einer erstarrenden Technik zu kämpfen hatte, so litt sie von vornherein und im Verlauf der Jahrhunderte mehr und mehr an Zurücksetzung hinsichtlich der Aufgaben. Die Meisselkunst stand den christlichen Anschauungen spröder gegenüber, als die schmiegsamere Malerei, welche dem innerlichen Elemente des Christenthums an und für sich entsprechender war. Es ist auch unschwer zu erkennen, dass die Kunstfeinde unter den Kirchenlehrern überwiegend gegen die Bildnerei eiferten, indem sie die Gefahr der Paganisirung des Christenthums durch das Hineintragen von classischen Göttervorstellungen in der Plastik grösser sahen, als in der durch die ganze classische Kunst nur selten Cultzwecken dienenden Malerei. Endlich lag auch im Mosaischen Gesetz eine besondere Aechtung der Bildnerei ausgesprochen, und es konnte nicht fehlen dass die Judenchristen einen starken Einfluss auf die Stimmung der Kirche gegen diese Kunst ausübten. So war sie denn von vornherein auf profane Werke angewiesen oder höchstens in den Gräbern, an Sarkophagen etc. und sonst an liturgischem Geräth geduldet, in letzterem Falle zumeist zu decorativer Behandlung herabgedrückt. Ein plastisches Cultbild aber erschien als unzulässig.

Die profane Statuenbildnerei hatte natürlich ihren Fortgang, auch nachdem Constantin das Christenthum eingeführt hatte. Seine eigenen Standbilder zeigten zwar schon den entschiedenen Verfall, der bei den Constantinischen Sculpturen seines Triumphbogens in Rom an einer anderen Stelle charakterisirt worden ist, doch kann man behaupten, dass in der Bildnerei die Tradition sich nicht so rasch verlor, als im Gebiete

der Malerei durch das Mosaik. Die Typik der Porträtstatuen hinsichtlich der Stellung und des Gestus, wie sie sich schon in der ersten Kaiserzeit gebildet hatte und überall zahlreiche Proben zur Nachahmung darbot, unterstützte diese Fristung, da sie der Erfindung und des Naturstudiums überhob, wozu die Befähigung zuerst abhanden gekommen war. Anderseits spornte die Oeffentlichkeit dieser Denkmäler zum Aufgebot aller noch vorhandenen künstlerischen Kraft. Zu Ammianus Marcellinus' Zeit herrschte unter den vornehmen Kreisen noch grosse Vorliebe dafür, in womöglich vergoldeten Bronzestatuen sich verewigt zu wissen, und die Ehrung durch eine Statue von Seite des Kaisers wie von Municipien galt als eines der höchsten Ziele des Ehrgeizes. Die Ausgrabung des Forum Romanum wie des Traianforum in Rom lieferte noch eine ansehnliche Zahl von Piedestalen, deren Inschriften von Statuen berühmter Männer aus dieser Spätzeit sprechen.

Am zahlreichsten waren freilich die Kaiserstatuen, von welchen zwar nur mehr die Bronzestatue des Theodosius (?) in Barletta, die colossalste unter den erhaltenen des Alterthums, der systematischen Zerstörung durch Einschmelzung entgangen ist, von welchen aber häufige Berichte vorliegen. So besonders von den Statuen auf Säulen nach Art der Ehrensäulen des Traian, Antoninus Pius und Marc Aurel in Rom, wie sie seit der 80 Fuss hohen Porphyrsäule Constantin's in Byzanz bevorzugt wurden. Den silbernen Säulenstandbildern des Arcadius und Honorius folgte namentlich 543 die epochemachende Reiterstatue Justinian's neben der Sophienkirche in Constantinopel, leider im 16. Jahrhundert sammt der Bronzesäule eingeschmolzen, aber in byzantinischen Quellen und zwar zum letzten Male mit der Angabe eines Künstlernamens, Eustathius, ausführlich beschrieben. Die 105 Fuss hohe, erzbekleidete Säule trug auf einer stark ausladenden Capitälplatte das colossale Pferd, welches mit dem kaiserlichen Reiter an 6 m in der Höhe mass und nach der Detailbeschreibung an das capitolinische Reiterbild des Marc Aurel erinnert haben dürfte. Lässt sich schon nicht leugnen, dass in der Combination einer Reiterstatue mit einer Säule Mangel an feinerem, künstlerischem Gefühl liege, so zeugt es gewiss noch mehr von einem solchen Mangel, wenn selbst Frauen, wie dies bei der Kaiserin Theodora, der Gemahlin Justinian's, der Fall war, mit Statuen auf Säulen bedacht wurden. Noch zwei Jahrhunderte über die Justinianische Glanzzeit hinaus dauerte die Errichtung von Kaiserstatuen, von welchen häufige Nachrichten, seltener, wie von dem 608 errichteten Säulendenkmal des Phokas, Ueberreste vorliegen; die letzterwähnten Kaiserbildsäulen sind die Constantin's VI. († 787).

Hatte an diesen statuarischen Werken die christliche Kunst gar keinen Antheil, so ist dieser an einer Reihe von anderen nur auf den Inhalt beschränkt. Denn die Statuen Christi, des h. Petrus und des Hippolytus, von denen wir durch Erwähnung wissen oder die wir durch Erhaltung kennen, sind weder ikonisch (wirkliche Bildnisse), noch von irgend einer christlichen Eigenart, sondern gehören in die Reihe der im Alterthum so beliebten Philosophen- oder Dichterstatuen, soweit sie sitzend, oder Rhetorenstatuen, falls sie lehrend dargestellt waren. Es ist kein Grund, die Thatsächlichkeit jener Christusstatue in Abrede zu stellen, welche nach Eusebius von Caesarea das geheilte blutflüssige Weib zu Paneas oder Caesarea Philippi in Palästina dem Heilande errichtete, und welche auf Befehl Julian's des Apostaten umgestossen, von den Christen aber in eine Kirche gerettet wurde. War man über die Aehnlichkeit schon damals in Zweifel, wie sie ja höchstens nur nach einer Beschreibung hergestellt zu denken ist, so hatte sie zunächst auch keinen Cultzweck, sondern reihte sich unter die Ehrenstatuen berühmter Männer. Dasselbe war unzweifelhaft der Fall bei der Statue oder Büste Christi, welche nach Lampridius Kaiser Alexander Severus (222—235) neben Apollonius von Tyana, Orpheus und Abraham in seinem Lararium aufstellte, und selbst bei der bronzenen Christusstatue, die Constantin in der Chalke zu Constantinopel errichtete. Denn wie schon der Aufstellungsort gegen kirchliche Zwecke spricht, so ist auch hinsichtlich der Porträtartigkeit aus den vergeblichen Forschungen der Schwester Constantin's zu entnehmen, dass es ikonische Darstellungen Christi überhaupt nicht gegeben habe, wenn auch der traditionelle Typus, wie er im Triumphbogen-Mosaik von S. Paolo fuori am frühesten nachweisbar vorliegt, auf mündliche Ueberlieferung zurückgehen kann.



Fig. 58. Der gute Hirt. [Statue im lateranischen Museum.

Ist in dieser Beziehung die Legende von dem wunderbaren Bildnisse Christi in Edessa wohl ohne wesentliche Bedeutung, so von gar keiner die vielleicht erst im 14. Jahrhundert im Occident entstandene Sage von dem Gesichtsabdruck des Heilandes im Schweisstuche der Veronica, oder die Legende von dem Evangelisten Lucas als Bildnissmaler.



Fig. 59. Statue des h. Petrus in S. Pietro zu Rom.

Man war sich vielmehr nicht einmal darüber klar, ob Christus von Gestalt hässlich oder schön gewesen sei, wie denn die ältere Tradition des 2. und 3. Jahrhunderts eher für das Erstere, die des 4. Jahrhunderts eher für das Letztere spricht. Uebrigens sagt der gelehrte Augustinus ausdrücklich, dass man schlechterdings nicht wisse (penitus ignoramus), wie Christus von Angesicht war. Es empfahl sich daher schon aus diesem Grunde, dem ikonischen Christusbildnisse ein Symbol zu substituiren,

und zwar in der Gestalt des guten Hirten, in welcher Gestalt nicht blos die Katakombenzeit (Statue und Statuette des guten Hirten im lateranischen Museum, Fig. 58) den Heiland wiederzugeben liebte, sondern welche auch in der Constantinischen Epoche bevorzugt blieb.

Näher mag man der Erscheinung der Heiligen getreten sein und namentlich derjenigen, welche wenigstens zeitweise in Rom gelebt und dadurch zu mehr porträtartiger Auffassung Gelegenheit geboten hatten. Es existiren jedoch nur zwei bezügliche Statuen der früheren Zeit: die in den Katakomben von S. Lorenzo gefundene, jetzt im Lateran befindliche Marmorstatue des h. Hippolytus (von ca. 235?), deren obere Hälfte mit dem Kopf jedoch moderne Ergänzung ist, und die Bronzestatue des h. Petrus in S. Peter zu Rom, nach der ehemals auf der Basis befind-



Fig. 60. Odysseus bei den Sirenen. Altchristliches Relieffragment.

lichen Inschrift muthmasslich byzantinische Arbeit aus dem 5. Jahrhundert (Fig. 59). Zeigt die erstere in Drapirung und Haltung nichts, was von profanen Werken des 3. Jahrhunderts abwiche, so haben wir in dem Bronzebilde Petri wenigstens eine Spur von Porträtartigkeit, wie sie sich in den kleinen Bronzemedaillons der Apostelfürsten und in den sog. Goldgläsern, den Glasschalen mit goldenen Brustbildern auf blauem Grunde zwischen zwei Glasschichten, längst vor der muthmasslichen Entstehungszeit der Petrusstatue in Rom ausgebildet haben musste und sich typisch durch alle Zeiten erhalten hat.

Zu einer weit reichlicheren Anwendung als die statuarische Kunst kam die altchristliche Reliefbildnerei. Besonders an den Sarkophagen, welche dem Entwickelungsgange der Katakombenmalerei wenigstens inhaltlich parallel gehen, künstlerisch aber meist höher stehen. Auch hier fehlt es nicht an heidnischen Bezügen, wie denn z. B. Motive aus den

circensischen Spielen (Sarkophag der Leucis in Terni) oder Odysseus bei den Sirenen als Symbol für die Versuchungen erscheint. (Fig. 60.) Datirbar ist Weniges, und unter diesem dürften die Sarkophage der Helena und der Constantia aus Constantinischer Zeit, von den Kuppelgräbern der Genannten in's vaticanische Museum versetzt, die äusserlich bedeutendsten Denkmäler sein. Allein die gewaltigen Porphyrmassen haben in ihren Hochreliefsculpturen wenig Christliches an sich, nämlich Kampfscenen am Helenasarg, traubenlesende Genien unter Akanthusranken am anderen. Vom Standpunkte specifisch christlicher Kunst aus sind daher einige jenen zeitlich nahestehende Marmorsärge interessanter, wie der des Junius Bassus († 359) in den Grotten des Vatican und der Sarkophag des Anicius Probus († 395) in der Pietà-Kapelle von S. Peter. Zeigt der erstere schon überwiegend Darstellungen aus dem Neuen Testament, und der andere statt der sonst beliebten Musendar-



Fig. 61. Sarkophagrelief im lateranischen Museum.

stellung mit dem Musagetes Christus und die Apostel, so haben wir allen Grund, eine grosse Zahl der im lateranischen Museum vereinigten Marmorsärge mit symbolischen und alttestamentlichen Darstellungen ihnen zeitlich voranzustellen. So den interessanten Sarg der Junia Julia im lateranischen Museum (Fig. 61), welcher zwar das Ungeschick und die Flüchtigkeit eines mehr handwerklichen Arbeiters, aber in Gegenständen und Auffassung einen so engen Zusammenhang mit der Katakombenmalerei verräth, dass wir ihn kaum als nachconstantinisch betrachten dürfen. Ihm verwandt in der genienartigen Jugendlichkeit der Figuren ist das von J. B. de Rossi in Spoleto entdeckte Fragment eines Nachens, welcher von Christus gesteuert und von den Evangelisten Johannes, Marcus und Lucas gerudert wird, sämmtliche Figuren durch Namensbeischriften gesichert. Etwas andere Art zeigt der kaum viel jüngere Sarkophag in der Franciskanerkirche zu Spalatro, dessen Darstellung des Durchganges der Israeliten durch das Rothe Meer mit dem

Untergang des Pharao übrigens deutlich den Einfluss der Spiralreliefs der Trajan- und Marc-Aurelsäule erkennen lässt (Fig. 62). Aus dem 4. und spätestens 5. Jahrhundert stammen dann noch einige Särge im lateranischen Museum, welche alt- und neutestamentliche Darstellungen gemischt vorführen. Und zwar in der inhaltlichen Anordnung ebenso planlos und willkürlich, wie in spielendem und ganz ungetrenntem Nebeneinander der einzelnen Scenen: sehr verschieden von der Anordnung am Sarkophag des Bassus, welche die einzelnen Scenen durch Säulen mit Gebälk-, Nischen- und Giebelverbindung getrennt und umrahmt zeigt. Doch fehlt es dabei keineswegs an Gefühl für symmetrische Anordnung und künstlerische Raumausfüllung, wie auch bei aller Concentration an verständlicher Darstellung. Der Reliefstyl hat indess selbst dem bereits gelockerten römischen gegenüber weitere Einbusse erhalten: auch bei verhältnissmässiger Flachheit sind die Figuren



Fig. 62. Durchzug durch das Rothe Meer. Sarkophagrelief in Spalatro.

statuarisch gedacht und auch zumeist statt im Profil in der Vorderansicht gegeben.

Das lateranische Museum ist reich an altchristlichen Sarkophagen, von welchen übrigens viele, abgesehen von den ganz unverzierten oder blos geriefelten, lediglich mit Einzelfiguren an den Ecken oder in der Mitte, oder aber mit dem von einem kreisförmigen Muschelgrund sich abhebenden Doppelbrustbilde eines Ehepaares geschmückt sind. Auch die Grotten der Peterskirche enthalten zahlreiche Sarkophage, andere sind in anderen Kirchen und Sammlungen Roms zerstreut. Mehr vereinzelt begegnen altchristliche Marmorsärge in Ravenna, Mailand, Neapel, Ancona, Spoleto, Arles, Lyon, Marseille, Aix, Reims, Saragossa, wie auch an mehreren Plätzen Nordafrika's und des byzantinischen Reiches. Sind sonst gelegentlich Bleisärge an die Stelle von Marmorsärgen getreten, so zeigten diese doch bisher keinen plastischen Schmuck oder nur sehr dürftigen, wie die zwei Särge im Museum zu Angers, deren Hierhergehörigkeit indess fraglich ist. Um so merkwürdiger sind

daher die zwei Bleisärge, welche Baron Lyklama aus Saida in Phönikien nach Cannes in Frankreich gebracht hat und welche auch G. B. de Rossi eher als vor-, denn als nachconstantinisch anzunehmen geneigt ist: höchst werthvoll durch den wiederholten Stempel des Christusmonogramms mit dem symbolischen *ΙΧΘΥΣ* wie durch die schönen Friese mit Reben, Kelch und taubenbesetzter Schale, deren Gussformen noch die Nachwirkung des altphönikischen Metallstyles verrathen, wie denn Manches und z. B. die Form für die äsculapartige Gestalt am Sargende sogar noch vorchristlich sein könnte. Im 6. Jahrhundert scheint der Gebrauch reliefirter Sarkophage erloschen zu sein, nachdem schon im 5. Jahrhundert der plastische Schmuck, wie die Sarkophage im Grabmal der Galla Placidia zeigen, wieder zu schlichten Symbolen verkümmert war.

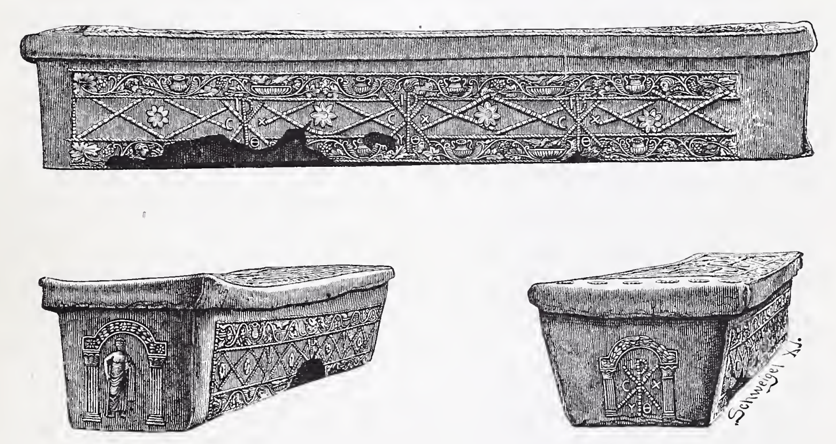


Fig. 63. Bleisarg aus Saida in Phönikien (jetzt in Cannes).

Längerer Dauer und Beliebtheit erfreute sich die Kleinkunst und besonders die Elfenbeinplastik. Unter den erhaltenen Gegenständen dieser Technik obenan stehen die sogenannten Diptychen, d. h. paarweise verbundene Schreibtäfelchen, welche nach aussen mit Reliefs geschmückt, nach innen aber zum Zweck der Aufnahme gelegentlicher Griffelnotizen mit einer Wachsschicht überzogen zu sein pflegten. In der letzten Kaiserzeit als Objecte des Luxus und als Neujahrsgeschenke hervorragender Persönlichkeiten beliebt, erlitten sie 384 die gesetzliche Beschränkung, dass nur mehr Consulen das Recht zustand, sie bei ihrem Amtsantritt und den damit verbundenen Festspielen zu vergeben. Die consularischen Diptychen bieten den Vortheil chronologischer Bestimmung, was sie für die Geschichte der plastischen Stylentwickelung besonders werthvoll machen würde, wenn die Oertlichkeit und Individuali-

tät ihrer Herstellung ihre künstlerische Bedeutung nicht allzu empfindlich bedingte. Seltener im 4. Jahrhundert vorfindlich (Diptychon des Rufus Probianus in der K. Bibliothek zu Berlin vom Jahre 322), werden erst die erhaltenen Werke aus dem 5. Jahrhundert häufiger, wie die eine Tafel des Flavius Felix von 428 in der Nationalbibliothek zu Paris, das Diptychon des älteren Areobindus von 434 in der Ambrosiana zu Mailand, jenes des Flavius Astyrius von 449 im Museum zu Darmstadt und endlich das wahrscheinlich auch der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts angehörige schöne Diptychon im Domschatz zu Monza, welches muthmasslich Galla Placidia mit ihrem Sohne Valentinian III. einerseits und den Feldherrn Aëtius andererseits darstellt. Die in all' diesen Arbeiten noch unverkennbare italische Reminiscenz classisch-römischen Sculpturalstyles verschwindet schon im Anfange des 6. Jahrhunderts, um in den Diptychen jenem Gepräge Platz zu machen, das wir byzantinisch zu nennen pflegen. Schon die Diptychen des Consuls Areobindus d. J. von 506 im Antiquarium zu Zürich und des Anastasius von 515 in der Pariser Bibliothek (Fig. 64), das erstere mit der Darstellung einer amphitheatralischen Löwenhetze, das letztere mit jener eines Circusrennens unter der Consulargestalt, zeigen jene stumpfe, starre, derbe Gefühllosigkeit für Form und Körperverhältnisse, welche mit orientalischem Prunk der gestickten Gewänder verbunden die von Byzanz stammende Kunstrichtung signalisiren.



Fig. 64. Diptychontafel des Consuls Anastasius von 515 in der Nationalbibliothek zu Paris.

Aus diesen profanen Werken gingen verwandte Arbeiten religiösen Inhalts zu liturgischen Zwecken hervor. Zunächst auch Diptychen oder Einzeltafeln zum Kanzelgebrauch, auf deren Schriftflächen zu verlesende Namen u. s. w. eingetragen wurden, wie auch jene Gebettafeln, aus welchen die am katholischen Altare noch jetzt üblichen sogenannten

Canontafeln entsprungen zu sein scheinen. Solche Stücke sind auch vielfach als Buchdeckel besonders an den Missalien verwendet und dabei mit Prachteinfassungen von Gold, Edelsteinen und Email geschmückt worden, sobald der Uebergang vom Rollbuch zum Blätterbuch gemacht und damit eine Combination von Volumen und Diptychon vollzogen worden war. Es fehlt auch unter diesen nicht an Werken von ebenso grosser technischer Geschicklichkeit wie tüchtiger, an classische Vorbilder gemahnender Formbehandlung. Dahin gehören die Elfenbeintafel im Dom von Salerno mit der Geschichte des Ananias und der Saphira und die vier Tafeln im Britischen Museum, auf welchen unter anderen Passionsscenen bereits die Kreuzigung vorkommt, vielleicht die frühest erhaltene Darstellung dieses Gegenstandes, da nach dem Styl diese Werke kaum später als in's 5. Jahrhundert zu setzen sind. Die Dome zu Mailand und Como, S. Michele in Murano, die Pariser Bibliothek und die Sammlungen zu Brescia und Darmstadt besitzen Arbeiten, die jenen an Werth und Entstehungszeit ziemlich nahe stehen.

In Constantinopel, wo die Herstellung dieser Tafeln Jahrhunderte lang und, selbst durch den Bilderstreit wenig berührt, schwunghaft betrieben worden zu sein scheint, tritt natürlich das antike Element allmälig in den Hintergrund, und Hand in Hand mit dem erstarrenden Styl der Miniaturen und Mosaiken werden diese Arbeiten, obwohl an Zierlichkeit und exactem Fleiss nie verlierend, immer trockener, lebloser und handwerklicher. Die den Kaiser Otto II. mit der Prinzessin Theophanu darstellende Tafel, ohne Zweifel anlässlich der Vermählung dieser beiden im Jahre 972 entstanden (Musée Cluny in Paris), wie jene mit den Bildnissen des Kaisers Romanus IV. und seiner Gemahlin vom Jahre 1068 zeigen bereits die überlangen, hageren Körperformen, die flache und schwere Brokatgewandung und die starre Steifheit der spätbyzantinischen Figuren.

Selbstverständlich verwendete man die Elfenbeinsculptur von Anfang an auch für andere Geräthe. So für Gefässe und besonders Hostienbüchsen (Pyxis), von welchen das Gefäss im Berliner Museum (3. Jahrhundert?) zu den frühesten und schönsten Arbeiten nahezu classischen Styles gerechnet werden muss. Es zeigt auf dem Cylinder Christus unter den Aposteln lehrend nebst Isaaks Opferung, und ist einem ähnlichen Gefäss im Hôtel Cluny in Paris (6. Jahrhundert), welches die bekannten Wunder Christi an Kranken und Todten darstellt, entschieden überlegen. Das umfänglichste Elfenbeinwerk der altchristlichen Epoche aber ist die in der Sakristei des Domes zu Ravenna bewahrte Kathedra des Bischofs Maximian (mithin 546—552 entstanden). Sie enthält zahl-

reiche figürliche Darstellungen in Einzelgestalten und Gruppen, umrahmt von classischem, durch verschiedene Thiere belebtem Rankengewinde, letzteres wohl das Beste des sonst sehr ungleichen und im figürlichen sogar auffallend schwachen Ganzen.

Endlich ist der, namentlich in Constantinopel lebhaft betriebenen Arbeit in Edelmetallen zu gedenken. Grossentheils in Email glänzend, gehört nun freilich diese Goldschmiedearbeit selten in das Gebiet der eigentlichen Plastik und wo dies der Fall, ist sie kaum je von bedeutendem Kunstwerth. Selbst die Goldmünzen, welche bald nach Constantin flache und schlecht individualisirte Köpfe in Vorderansicht zeigen, sind schon nach Justinian bei fast barbarischen Typen angelangt, durch welche sich allerdings die byzantinischen Kupfermünzen schon von Anfang an von den lateinischen unterscheiden. Auch grössere getriebene Arbeiten stehen hinter dem Materialwerthe zurück. So eine Goldplatte im Louvre, die zwei Marien am Grabe Christi vor dem Engel darstellend, freilich nach dem Charakter der griechischen Inschrift kaum vor dem 10. Jahrhundert entstanden, weshalb es nicht befremden kann, wenn man an derselben lediglich Abhängigkeit von der gleichzeitigen Malerei und besonders Miniaturmalerei, aber kein Verständniss des Reliefstyls vorfindet (Fig. 65). Der Golddeckel am Einbande des Evangeliariums Karl's des Kahlen (Staatsbibliothek zu München) aber, welcher inschriftlich 975 vom Abte Romuald von S. Emmeran in Regensburg dem Codex angeheftet wurde, ist nach den darauf angebrachten Worten italienische



Fig. 65. Die zwei Marien am Grabe. Goldrelief im Louvre.

oder deutsche Arbeit, wenn auch rein byzantinischen Gepräges und somit getreue Nachahmung. Ebenso verhält es sich mit dem grossartigsten Werke der Art, dem Antependium des Hochaltars von S. Ambrogio in Mailand, einem würdigen Seitenstück der Pala d'oro in Venedig. Denn der inschriftlich genannte Meister Wolvinus lässt jedenfalls nicht an einen Byzantiner denken. Es begreift sich bei all diesen Werken leicht, dass man ihrer Wirkungslosigkeit die Emaildarstellungen vorzog, zumal die tieffarbige und bunte Decoration dem orientalisirten byzantinischen Geschmacke entschieden mehr zusagte, als die Einfärbigkeit des Goldes. Ebenso, dass rein handwerkliche Goldschmiedearbeiten mit filigranartigen Verzierungen und reichem Edelsteinbesatz der Prachtliebe der Höfe und Altäre mehr entsprachen.

Die Plastik in den eigentlichen Materialien der Bildnerei, nämlich in Marmor und Bronze, besonders als Monumentalplastik, ist nach dem Bilderstreite ganz verschwunden. Schon vorher entschieden zurückgedrängt, dann durch das Ikonoklastenconcil von 754 mit der Malerei verpönt, bleibt die Rundplastik ausdrücklich ausgeschlossen, auch nachdem durch das Concil von 787 die Malerei wieder zu Ehren gekommen, indem man die Plastik als eine ausschliessend heidnische Kunst bezeichnete. Byzantinische Marmorarbeiten anderen als rein ornamental-handwerklichen Charakters sind daher vom 8. Jahrhundert ab nicht mehr nachweisbar. Dass jedoch das Verbot das Versiegen dieser Kunst nicht allein bedingte, erhellt aus dem Umstande, dass sie auch im Abendlande, welches sich durch das Bilderverbot nicht gebunden erachtete, ausser Gebrauch gekommen war. Selbst Reliefwerke, wie die übrigens nur in Stuck ausgeführten sechs überlebensgrossen Figuren der heiligen Chrysogonus und Zoiles, Anastasia, Agape, Chionia und Irene, welche im 8. Jahrhundert in einer Kapelle des Benedictinerklosters zu Cividale im Friaul gestiftet wurden, erscheinen als eine überraschende Ausnahme aber als reine Uebersetzungen von byzantinischen Gemälden ohne plastisches Verständniss, bekunden also gerade den gänzlichen Verlust der Tradition hinsichtlich der plastischen Arbeit in grösseren Dimensionen.

Auch der monumentale Bronceguss erlischt, ja sogar der Guss von kleinerem plastisch verzierten Geräth, der in der altchristlichen Epoche an Lampen u. dergl. noch eine Rolle gespielt hatte. Und wie die Goldschmiedeplastik im Email aufgeht, so verliert sich auch die getriebene Bronceblecharbeit in einer Art von Tauschirtechnik mit Niello, wie sie mehrere Broncethüren Italiens aus dem 11. Jahrhundert, nämlich zu Amalfi, Monte Casino, in S. Paolo fuori le mura zu Rom, in S. Angelo auf Monte Gargano, zu Atrani, Salerno und in S. Marco zu Venedig,

übrigens auch einige Kirchthüren Russlands, so an der Klosterkirche zu Susdal und an der Himmelfahrtskirche zu Moskau, zeigen. An diesen Arbeiten ist nämlich das Relief durch eingeritzte Linien ersetzt, welche dann mit Silberdraht oder Farbmasse ausgefüllt sind, während Gesichter und die nackten Theile der Extremitäten mit dünnen, leicht gravirten Silberplättchen belegt waren. Das Figürliche daran ist, wie man es von der späten Entstehungszeit nicht anders erwarten kann, gespensterhaft abgezehrt, starr und einförmig. Es darf wohl angenommen werden, dass wir es hier mit einer orientalischen Technik zu thun haben, die auch in der That in den muhammedanischen Landen bis auf den heutigen Tag im Gebrauche geblieben ist.

Ueberblicken wir zum Schlusse noch die Leistung der altchristlichen und byzantinischen Malerei und Plastik in ihrer Gesammtheit, so werden wir trotz ihrer Mängel ihre Bedeutung nicht verkennen können. Die künstlerische Abgelebtheit, das Abwelken und Verdorren der classischen Kunst ist schon in Constantinischer Zeit vorhanden und unaufhaltbar, mithin das Erbe der jungen christlichen Kunst. Das Christenthum konnte dieses Erbe zunächst nur fristen, nicht neu beleben, denn die beiden römischen Reiche, noch die Träger der europäischen Cultur und Religion, hingen in zu vielen Fäden mit dem classischen und vorderasiatischen Alterthume zusammen, als dass sie Neues an die Stelle des Versiegenden zu setzen vermocht hätten. So gleicht daher die byzantinische Kunst, wie Schnaase treffend bemerkt, dem Tithonos, jenem Geliebten der Aurora, für den dieselbe von den Göttern Unsterblichkeit erbeten, ohne zugleich für ewige Jugend zu sorgen, weshalb derselbe nothwendig bald völlig entkräftet einem elenden Dasein verfallen musste. Aber doch lässt sich nicht leugnen, dass nicht Alles verloren ging, sondern dass vorab die byzantinische Malerei manche nicht unerhebliche Vorzüge bewahrte. Es erhielt, ja steigerte sich eine gewisse Würde, Feierlichkeit und Pracht, wie sie aus jedem Mosaikgemälde oströmischer Richtung spricht. Es erhielt sich ferner jene harmonische Einheitlichkeit, welche man Styl nennt, und zwar sowohl im ideellen wie im materiellen Sinne, nämlich ebenso als Uebereinstimmung von Inhalt und Darstellung, wie als Entsprechung von Material und Darstellungsform und zwar im Einzelnen wie im Ganzen. Es bewahrte sich dann namentlich auch eine tüchtige, fleissige Technik, welche durch Combination antiker Tradition mit orientalischen Einflüssen ein eigenartiges, aber den betreffenden Aufgaben entsprechendes Gepräge gewann, das von der Wildheit planlosen Gemengsels weit entfernt seine volle Berechtigung in sich

trägt und den verständigen wie massvollen Sinn der Byzantiner nicht verkennen lässt.

Doch nicht blos gelernt hat die byzantinische Kunst, was an Kunst überhaupt lernbar ist, das Formale und Gegenständliche, das Technische u. s. w., überhaupt das Handwerkliche, sondern auch in den weitesten Kreisen gelehrt. War ihr Einfluss in Bezug auf Architektur, wie im vorigen Abschnitt gezeigt worden ist, schon ein sehr weitgedehnter, so ist jener der byzantinischen Malerei ein so umfänglicher, dass kaum ein christliches Land vor dem 11. und 12. Jahrhundert sich demselben ganz zu entziehen vermochte und nicht wenigstens mittelbare Anregungen durch dieselbe empfing. Hier müssen wir uns freilich auf die vom Byzantinismus unmittelbar beeinflussten aussergriechischen Länder beschränken, und da Georgien und Armenien, welche doch der byzantinischen Architektur einen so edlen Seitentrieb entlockten, in Plastik und Malerei entschieden zurückbleiben und sich in diesen Gebieten äusserst roh und formlos erweisen, so kommt hier eigentlich nur Russland in Betracht.

Auch Russland hat so viel wie keine Plastik. Der Sarkophag des Grossfürsten Jaroslaw in Kiew steht ganz vereinzelt und die Broncethüren zu Nowgorod, Susdal und Moskau sind entweder byzantinische Arbeit, worauf schon der volksthümliche Name der Korssun'schen, d. h. Chersonnesischen Thüren hinweist, oder sie verrathen deutsche Herkunft, wie eine muthmasslich aus Magdeburg und aus dem 12. Jahrhundert stammende von den Thüren zu Nowgorod.

Ueberreich dagegen ist die russische Malerei, freilich ohne durch die massenhafte Production das selbständige Interesse zu gewinnen, wie es die russische Architektur verdient. Denn als directe Nachfolgerin der byzantinischen ihre Vorbilder in sklavischer Treue reproducirend, betrachtet sie sich als einen Theil der Liturgie selbst, als einen integrirenden Bestandtheil der dogmatisch unwandelbar gewordenen Kirche, ebenso stationär wie der Wortlaut der heiligen Bücher. So konnte es kommen, dass sie im religiösen Miniaturbild wie in der alle Innenwände der Kirche, besonders aber die Altarwand (Ikonostasis) bedeckenden Monumentalmalerei sogar jetzt noch an der Ueberlieferung festhält, so dass selbst die neuesten religiösen Arbeiten von jenen des 13. Jahrhunderts nur von Kundigen, und überhaupt die russischen von den byzantinischen fast nur durch die Sprache der Inschriften unterschieden werden. Wie im griechischen Reiche, so herrscht auch hier das Schauerhafte, Senile, Abgezehrte, Langgestreckte, dieselbe dunkle, bräunliche Carnation, dieselbe Neigung zu Prunkgewändern mit lediglich linearem Faltendetail,

häufig geradezu in getriebenem, edelsteinbesetztem Silber- und Goldblech ausgeführt, vor. Das russische Malerbuch Podlinnik, auf's engste verwandt mit jenem vom Berge Athos und von diesem nur in Nebensächlichem abweichend, lehrt dieselbe Typik in Einzelbildern wie in grösseren Compositionen, die von der byzantinischen Kirche festgesetzt wurde, und das Hauptverdienst des zu Ende des 14. Jahrhunderts blühenden Meisters Andreas Rubleff scheint in seiner künstlerischen Orthodoxie bestanden zu haben. Ja, als Iwan III. zu Ende des 15. Jahrhunderts ausser den Architekten auch Maler aus Italien berief, kam es gegen die letzteren zu offenem Widerstand, und nachdem auf Grundlage der Rubleff'schen Kunst ein neues Malerbuch, Stoglaff genannt, entstanden war, verlieh ein Edikt des Grossfürsten vom Jahre 1551 diesem und somit dem von der italienischen Renaissance bedrohten byzantisch-korssunischen Styl sogar Gesetzeskraft, an welcher fortan selbst die entschiedensten Freunde occidentaler Cultur, wie Peter der Grosse, nicht zu rütteln wagten. So fristet sich die byzantinische Malerei im russischen Reiche bis auf den heutigen Tag, freilich mit Ausschluss der akademischen Kreise, welche seit Anfang unseres Jahrhunderts dem Aufschwung der modernen Kunst zu folgen sich bestreben. Ob es diesen gelingen wird, für die religiöse Kunst einen Compromiss zu finden, welcher die modernen Anforderungen mit dem Byzantinismus verbindet, ohne von dem Canon abzuweichen, wie ihn die geistig geknechtete Observanz der griechischen Kirche erfordert, steht dahin.



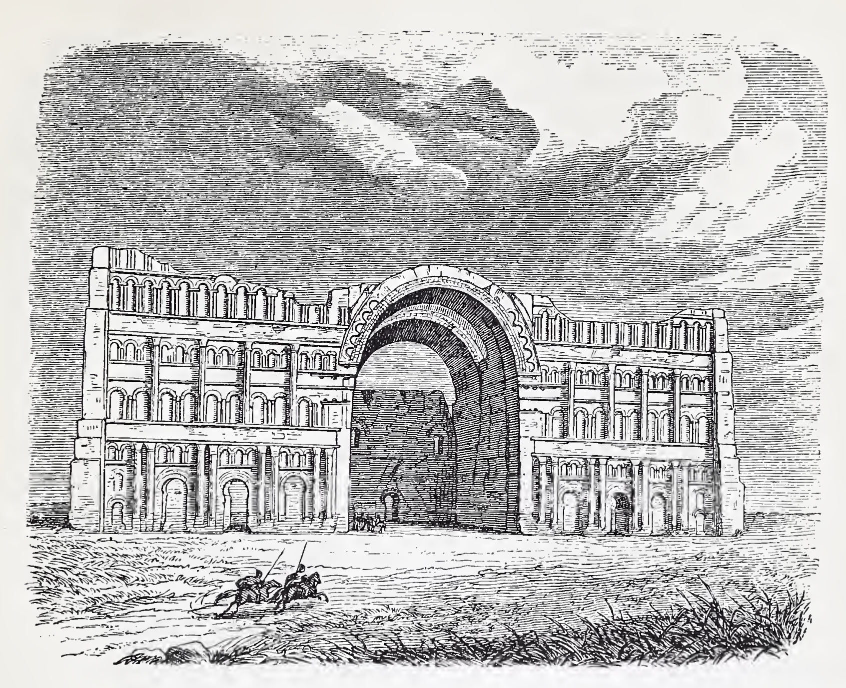


Fig. 66. Façade des Sassanidenpalastes von Ktesiphon.

Asien. — Die Perser der Sassanidenzeit. Die indischen und ostasiatischen Völker.

Als Muhammed in der Zeit der höchsten Blüthe des Byzantinismus seine folgenreiche Mission antrat, stand sein arabisches Volk an Cultur vielleicht am niedrigsten unter allen jenen asiatischen und Asien benachbarten Völkern, welche sich der Islam in raschem Siegeszuge unterwerfen sollte. Ein Theil derselben hatte sogar eine Civilisation aufzuweisen, welche soweit hinaufreicht, als überhaupt die Weltgeschichte. So konnte Aegypten auf eine mehr als dreitausendjährige Cultur zurückschauen und stand damals bereits in der vierten Phase seiner Entwicklung. Denn dem Pharaonenreiche war mit den Ptolemäern hellenistische und seit Cäsar römische Bildung gefolgt, und dieser, noch ehe sie vollständig durchgedrungen, frühchristliche, aus italischer und byzantinischer gemischte Cultur. Einen ähnlichen Wechsel hatten die syrischen Lande in wenig kürzerer Zeit gesehen. Denn die phönikische Kunst vermochte der mit den Seleuciden eindringenden hellenistischen noch

weniger Stand zu halten als die ägyptische, wie es auch dann den palästinischen Küsten, dem Geburtslande des Christenthums, noch näher lag als dem Nilthale, christliche Bildung aufzunehmen. Wenig anders verhielt es sich in Kleinasien, wo übrigens die einheimische Kunst schon früher der hellenischen hatte weichen müssen. Denn seit der Einverleibung des pergamenischen Reiches in die römische umgesetzt, gewann sie dann frühzeitig den altchristlichen Typus, um endlich durch die unmittelbar benachbarte Constantinische Residenz am Bosporus ganz byzantinisirt zu werden. Einzelne Gebiete Kleinasiens glänzten in der letzteren Entwicklungsphase sogar durch selbständige Bedeutung, wie wir dies z. B. von Armenien gesehen haben.

Während bezüglich der vorislamitischen Entwicklung dieser Länder auf das in der Kunstgeschichte des Alterthums wie in den vorstehenden Abschnitten Gesagte zu verweisen ist, verlangt das Innere wie das südöstliche Asien zum Theil im Anschluss an dasselbe, zum Theil aber als bisher noch gänzlich unberührt, eine besondere Betrachtung.

Leichter als die tausendjährige ägyptische, hatte die persische Cultur, welche mit Cyrus an die Stelle der uralten mesopotamischen getreten war, ihre Stellung verloren. Trotz ihrer enormen Ausbreitung vom Indus bis an die Grenzen Europas fehlte es ihr sowohl an Ursprünglichkeit wie an Zeit zur Befestigung. Die mit Alexander auf die persische Weltherrschaft gefolgten drei Jahrhunderte des Hellenismus unter den Seleuciden, dann weitere zwei Säcula parthischer Verwilderung hatten die Tradition fast bis zur Unkenntlichkeit verwischt, als Ardschir, ein angeblicher Spätsprössling der Achämeniden, 226 n. Chr. das neupersische Reich gründete und jene Dynastie eröffnete, welche man nach Sassan, Ardschir's Vater, die der Sassaniden zu nennen pflegt. An monumentalem Sinn ihren angeblichen Ahnen ähnlich, vermochten daher die Sassaniden doch nur eine Kunst zu entfalten, welche ein im Ganzen wenig erfreuliches Zerrbild von alteinheimischen Elementen mit griechischrömischen und ganz barbarischen, später auch byzantinischen Zuthaten darbietet.

Freilich besitzen wir von der Zeit der Gründung des Sassanidenreiches neben einigen plastischen Denkmälern keine sicheren baulichen Ueberreste*). Tempel dürfen wir von den neupersischen Anhängern der Lehre Zoroasters so wenig erwarten wie von den Altpersern, aber auch die Reste des Palastbaues reichen nicht in das Jahrhundert des Wiederaufblühens des thatkräftigen Volkes zurück. Dürfte man die Palastruine

*) E. Flandin et P. Coste, Voyage en Perse. 4 voll. Paris s. a.

von Diarbekr am oberen Tigris Sapor II. (310—380 n. Chr.) zuschreiben, so würde deren korinthischer Halbsäulenschmuck noch hellenisch-römische Nachwirkung beweisen. Diese erscheint fast gänzlich verschwunden in den Palastüberresten von Firuz-Abad, welche als von König Firuz (Pheroses 460—488 n. Chr.) herrührend, ziemlich gesichert und das ältest datirbare sassanidische Baudenkmal ist. Der Palast war von höchst ansehnlichen Dimensionen und bedeckte ein Oblongum von 103 m Länge und 55 m Breite; der mächtige Eingang an einer Schmalseite führt durch zwei querliegende Corridore zu drei Kuppelsälen, hinter welchen sich

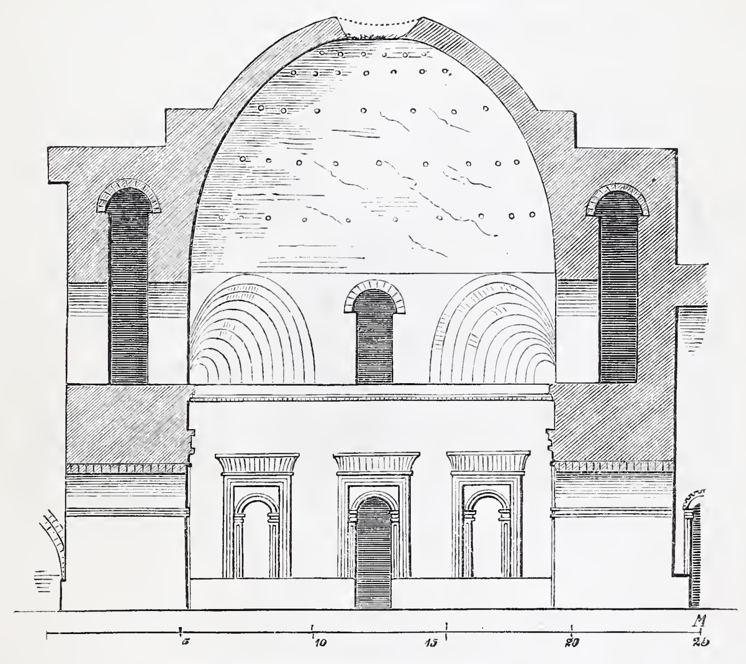


Fig. 67. Durchschnitt eines Kuppelsaales von Firuz-Abad.

dann die Wohngemächer um einen quadratischen Hof gruppiren. Dieser letztere Theil gemahnt einigermassen an die altpersische Palastanlage, deren Spuren sonst nur noch in einigen Thür- und Blendenbekrönungen neben classischen Pilastergesimsen begegnen, während in allem Uebrigen sich eher altmesopotamische Tradition verräth. So in den ausserordentlich dicken, über 4 m messenden Hauptmauern des vorderen Theiles, in den basen- und capitällosen Halbsäulen und Lisenen, in dem vollständigen Fehlen aller freistehenden Säulen. Dafür erscheint der Gewölbebau in ausschliesslicher und nirgends mit Flachdeckung abwechselnder Verwendung, wobei Thüren, Fenster und Mauerentlastungsgänge immer

rundbogiges, die Tonnen- und Kuppelgewölbe dagegen parabolisches Profil zeigen, welche beiden Constructionen übrigens in ihren Anfängen schon in der assyrischen Bautechnik begegnen. Der auffälligen Uebung, den Bogen und Gewölben einen grösseren Durchmesser zu geben, als ihn der Abstand der Stützwände erfordert, mag die Absicht zu Grunde liegen, den Widerlagern vermehrte Festigkeit zu schaffen. Bedeutender und wahrhaft überraschend dagegen ist die schöne Lösung, welche hier das Problem, einen quadratischen Raum mit einer Kuppel abzuschliessen, gefunden hat, indem Halbkreisbogen in stufenförmig vorkragender Erweiterung nach Art der Construction in S. Lorenzo zu Mailand an der Stelle der byzantinischen Pendentifs auftreten. (Vgl. Fig. 67.)

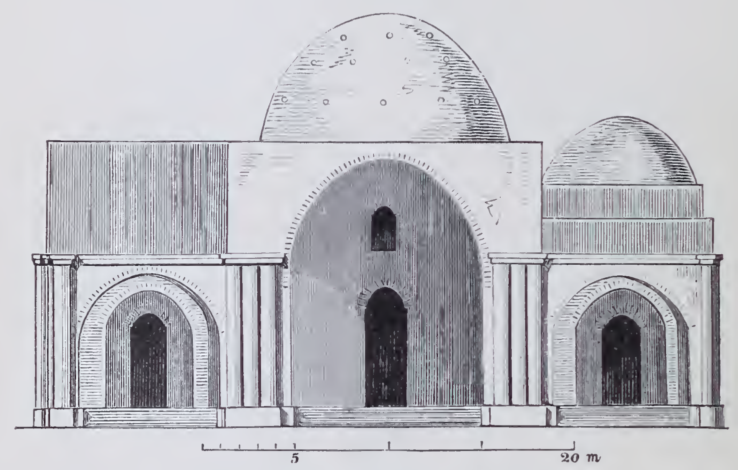


Fig. 68. Façade des Palastes von Sarbistan.

Weit geringere Dimensionen bei theilweise verwandter Anlage (41 zu 36 m) zeigt das Oblongum des Palastes von Sarbistan. Statt der drei Kuppelsäle setzt sich hier nur einer vor den quadratischen Hof, übrigens ohne den Schmuck der altpersischen Thür- und Fensterbekrönungen. Dafür zeigen die oblongen Räume Säulen, welche ziemlich nahe an die Wände gerückt, in der Längs- wie Breiterichtung der Säle unter sich durch Bogengurte verbunden sind. Die kaum 3 m Durchmesser hohen Säulen sind wie die etwas schlankeren Halbsäulen der Façade (Fig. 68) ohne Base und Capitäl. Sonst erscheint auffällig, dass die Bogen im Gegensatze zu jenen von Firuz-Abad einen Durchmesser zeigen, der kleiner ist als der Abstand der Stützen, was man sogar an den Auflagern der Kuppelgewölbe wahrnimmt.

Der glänzendste sassanidische Palastüberrest endlich ist jener von

Ktesiphon, wahrscheinlich von dem Salomon der Sassaniden und Zeitgenossen Justinian's, dem grossen Chosroes Nuschirvan (531—579) stammend, welcher dem schon im 3. Jahrhundert n. Chr. verödeten Seleucia gegenüber seine neue Residenz gründete. Das allein erhaltene, mit einem parabolischen Tonnengewölbe bedeckte Eingangsthor (jetzt Takt-i-Choru, Thron des Chosroes genannt) misst über 25 m in der Höhe. Die Façade (Fig. 66) zeigt profusen Halbsäulen- und Blendenschmuck in drei übereinander gesetzten Scheinstockwerken nicht ohne Abwechslung und Gefühl für den constructiven und optischen Vortheil der von unten nach oben abnehmenden Verhältnisse, aber doch durch das rücksichtslose Aufeinanderthürmen der im vertikalen Sinne nicht correspondirenden Säulen das Auge verletzend. Ob die schmucklosen Trapezcapitäle der Halbsäulen, welche mit der Gestalt der byzantinischen verwandt erscheinen, auf Nachbildung der letzteren beruhen, ist unsicher, bei einigen anderwärts (Ispahan, Bi-Situn etc.) gefundenen dagegen durch ihre Ornamentation wahrscheinlich (Fig. 69). Die Bogen der Gewölbe sind zumeist grösser, zum Theil aber auch kleiner als die Abstände ihrer Stützen, und verbinden so, indess offenbar rein spielend und ohne statische Absicht, die bezüglichen Eigenthümlichkeiten von Firuz-Abad und von Sarbistan.

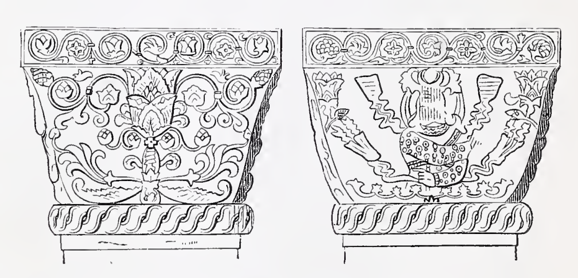


Fig. 69. Sassanidisches Capitäl von Ispahan.

Von den beiden Spielarten des im Verhältnisse zu den Pfeilerabständen bald zu grossen, bald zu kleinen Bogenradius sollte jedoch die erstere noch eine besondere Bedeutung und Ausbildung erhalten. Die zu breiten Pfeiler und Stützwände mussten nämlich oben in einer müssigen Kante auslaufen, welche, gesimslos wie sie war, zur abschrägenden Ausgleichung in der Bogenlinie drängte. Setzte man aber die Zirkellinie über den Halbkreis fort, so ergab sich von selbst die Hufeisen-, nämlich jene Kreisform, welcher nicht mehr wie im Rundbogen der volle Halbkreis, sondern nur mehr ein Kreissegment fehlt. Deutlich ausgesprochen findet man den Hufeisenbogen schon an einem Denkmale zu Takt-i-Gero am Berge Zagros, welches in seinen Gesimsen noch starke Einwirkungen der seleucidischen und römischen Kunst zeigt und deshalb kaum über das 5. Jahrhundert n. Chr. herabzurücken sein dürfte

(vgl. Fig. 70). Von Wichtigkeit wurde aber diese Bogenspielform erst, als die Araber, ohne Zweifel nach neupersischen Vorbildern, sich derselben bemächtigten und sie mit Vorliebe, ja in gewissen Länderstrecken ausschliesslich verwendeten.

Interessanter, wenn auch nicht erfreulicher, als die Architektur der Sassaniden ist ihre Plastik, deren erhaltene Ueberreste aus dem Grunde ziemlich zahlreich sind, weil der Tradition der Achämenidenzeit gemäss die neupersischen Könige ihre Thaten gerne in Felsenreliefs verewigten. Lässt schon die altpersische Geschichte, wie Xenophon's Cyropädie, an dem kräftigen und zu kriegerischem Ruhme geneigten Volke etwas Heldenhaftes und eine Ritterlichkeit erkennen, welche an das abendländische Mittelalter erinnert, so legt die Entwicklung der Sassaniden nach der langen Unterdrückung der alexandrinischen Epoche durch das Ringen mit den wehrhaften Parthern und mit den römischen Legionen diesen Vergleich nur noch näher. Selbst äusserlich finden wir verwandte Momente in dem berittenen Adel und dessen kriegerischer Erziehung, in der Heerfolge, der Bewaffnung mit reichgeschmückten Helmen, Kettenpanzern, Speeren, grossen Schwertern und Schildern wie in dem prunkvollen Pferdegeschirr. Die berittene, ganz in einen Kettenpanzer gehüllte Königsgestalt des Chosroes Parviz in einem Relief des Felsendenkmals zu Takt-i-Bostan könnte ohne Weiteres zu einem abendländischen Turnierbilde verwendet werden.



Fig. 70. Sassanidisches Denkmal am Takt-i-Gero.

Neben dieser phantastisch-ritterlichen Auffassung tritt besonders in der früheren Epoche sassanidischer Bildnerei römische Einwirkung unverkennbar entgegen. So zunächst in den allegorischen, viktorienartigen Figuren, insbesondere aber in der Darstellung römischer Besiegter. Ein Lieblingsgegenstand der ersten Sassaniden scheint die Verewigung der Gefangennahme des römischen Kaisers Valerian durch Sapor I. im Jahre 260 n. Chr. gewesen zu sein (Reliefs zu Schapur,

Darabscherd und Naksch-i-Rustam). An diesen Darstellungen erscheint es höchst auffallend, wie deren Künstler die ihnen durch die Gefangenen-Modelle wohlbekannten Römer nicht blos in Gesichtstypus, Bewegung und Costüm, sondern selbst in classicirendem Styl wiederzugeben suchten, der in der traditionellen Bildung von Gestus und Gewandfalten sich von der nationalen Behandlung der Gestalt des sassanidischen Königs wie seines Gefolges schroff unterscheidet, andererseits aber von einem ähnlichen plumpen Ungeschick in der Nachahmung zeugt, wie man es an altpersischen Denkmälern den griechischen Vorbildern gegenüber wahrnimmt.



Fig. 71. Gefangennahme des Kaisers Valerian durch Sapor I. Relief zu Naksch-i-Rustam.

Sonst beruht der sassanidische Sculpturalstyl auf jenem der einheimischen Vorgänger, der Assyrer und Perser. Schon gegenständlich in der fast ausschliessenden Darstellung von Krieg und Jagd, wie von ceremonieller Paradestellung mit oder ohne mythische oder allegorische Zugabe, wobei auch hier wie dort das Historische besser gelingt wie das Zuständliche, wenn auch ebenso eine gewisse chronikartige Trockenheit, viel Schematismus in den Nebenfiguren und Geneigtheit zur Aufreihung grosser Figurenmassen herrscht. Noch deutlicher aber äussert sich diese Abhängigkeit in derselben Vorliebe für fleischige Fülle, für das üppige Lockengeringel von Haupt- und Barthaar, wie für reichen Schmuck. Das schon in der persischen Kunst schwächere Gefühl für die Körperformen erscheint in noch entschiedenerem Rückgang, wofür keineswegs schadlos hält, dass sich die Gewänder bald bis zur Formlosigkeit auf-

gebläht um das unverstandene Körpergerüst bauschen, bald in wilder Ueppigkeit auseinanderflattern, wenn es gilt das reiche Spiel seidener Stoffe im Winde wiederzugeben. Und dieses Wehen der flatternden Locken, Mäntel, Gewandenden und Bandschleifen wird immer heftiger, je mehr Formen und Körperverhältnisse in's Breite und Ueppige ausarten, je mehr sich die sassanidische Bildnerei von den Wegen des westlich benachbarten Styles der byzantinischen Römer entfernt und sich östlichen (indischen) Einflüssen hingiebt.

Dieser zunehmende Gegensatz müsste sich in der Malerei noch deutlicher aufdrängen, wenn von dieser Kunst des sassanidischen Persien etwas erhalten geblieben wäre. Dürfen wir aber von späteren Malereien Persiens aus der islamitischen Epoche einen Rückschluss wagen, so stand diese Kunst, obwohl der Sage nach in wirklicher Malerei wie in textiler Technik bei den Sassaniden beliebt, in figürlichen Darstellungen durch abenteuerliche Zeichnung, regellose Composition und grelle Farben noch erheblich niedriger als die beiden anderen Künste. —

Wenn Persien das erstbetretene Land der islamitischen Invasion war, so konnte auch die Berührung des südöstlichen Grenzlandes jenseits des Indus nicht lange auf sich warten lassen. Indien*), seiner Cultur nach unzweifelhaft nicht blos in das Alterthum, sondern sogar zu den ältest civilisirten Ländern der Erde gehörig, durfte gleichwohl bei der Behandlung des vorchristlichen Zeitalters unberücksichtigt bleiben, erstlich weil wir seine bildende Kunst aus jener Zeit so viel wie gar nicht kennen, dann, weil es mehr als wahrscheinlich ist, dass dieselbe erst gegen das Ende des Alterthums zu einiger Bedeutung und nicht vor dem Mittelalter zur vollen Entwicklung gelangt sei; endlich weil auch die politische Geschichte Indiens, ohne welche eine Geschichte der indischen Kunst kaum denkbar, verhältnissmässig jung ist. Das Land, welches mehr Bücher besitzt als irgend ein anderes Volk vor der Erfindung der Buchdruckerkunst, nämlich 10—11000 Werke, darunter ältere, als wir sie sonst irgendwo finden, wie die wohl aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrtausends v. Chr. stammenden Vedas und das Manu, verzeichnet unter allen kein einziges eigentlich historisches Buch. Denn die in den „Mahavanso" enthaltene Chronik der Insel Ceylon von 250 v. Chr. abwärts oder die in den „Puranas" gegebenen Königslisten von Chandragupta bis zum Erlöschen der Andra-Dynastie (325 v. Chr. bis ca. 400 n. Chr.) geben, abgesehen von ihrem geringen territorialen Umfang, kein ge-

*) J. Fergusson, Tree and serpent worship or Illustrations of Mythology and Art in India in the first four Centuries after Christ. Lond. 1868. — Idem, History of Indian and Eastern Architecture. Lond. 1876.

schichtliches Bild. Die inschriftlichen Denkmäler aber sind erst zum geringsten Theile erforscht.

Erscheinen doch selbst die Stammesverhältnisse der indischen Völker keineswegs durchaus klar. Sicher mag sein, dass unter den verschiedenen Racen die der sanskritsprechenden Arier obenan standen, ein Volk, vielleicht schon vor dem 3. Jahrtausend v. Chr. aus Centralasien über den oberen Indus eingezogen, lange Zeit im Pendschab sesshaft und um 2000 v. Chr. auf dem Höhepunkte seiner Macht: friedliche Hirten, wie aus dem freilich späteren epischen Gedicht Ramajana hervorgeht, dessen Inhalt jener Blüthezeit angehört. Wie es aber kam, dass in dem um acht Jahrhunderte jüngeren Vorgange, der dem Epos Mahabharata zu Grunde liegt, streitbar barbarisirte Horden an der Stelle jener Hirten stehen, ist ebenso wenig sicher, wie die Herkunft einer zweiten Race, der Dravidier, welche von turanischer Abstammung und über den unteren Indus eingedrungen sein sollen, oder die Verhältnisse einer dritten Race, der Dasyus, bei welcher man slavische Abstammung vermuthet.

Auch das epochemachende Auftreten Buddha's (Sakya Muni), der als der letzte Spross einer alten Solar-Dynastie zu Agodhya, dem modernen Oude am Himalaja, 623 v. Chr. geboren sein soll, war auf die bildende Kunst so wenig von Einfluss, wie die Erscheinung der erwähnten Epen, deren lyrischer Grundzug der plastischen Gestaltung nicht mehr vorgearbeitet hatte, als es der phantastischen, traumhaften Reflexion des Reformators möglich war. Von grösserem Einflusse scheint die Berührung mit westlichen Völkern gewesen zu sein, welche mit dem ersten Könige der von 325—188 v. Chr. herrschenden Maurya-Dynastie, nämlich mit Chandragypta, dem Sandrokottos der Griechen, sich ziemlich lebhaft gestaltet haben muss. Empfing doch dieser König in seiner Residenz zu Palibothra (jetzt Patna am Ganges) sogar griechische Gesandte, worunter den im Auftrage des syrischen Königs Seleucus reisenden Megasthenes. Der von Alexander bis an den Indus vorgeschobene griechische Einfluss ist auch, genährt durch wiederholten Gesandtenaustausch mit den Höfen des Antiochus, Antigonus, Ptolemaeus Philadelphus und Magas (Kyrene) noch an den Denkmalen des Enkels jenes Sandrokottos, nämlich des Asoka (272—236 v. Chr.), unverkennbar.

So gross aber auch der Eifer dieses Constantin des Buddhismus war, der unter Missionssendungen bis nach Kabul, Kaschmir, Thibet, Pegu und Ceylon innerhalb eines Menschenalters aus einer obscuren Secte eine der anhängerreichsten aller Religionen der Erde machte und das Netz seiner Religionsdenkmäler über alle indischen Lande spannte,

so war er doch nicht im Stande, eine eigentliche Kunst zu erwecken. Dazu fehlte es der Nation wie der Religion an allen Grundlagen. War die letztere ohne gesunde, auf Schönheit hinweisende Aeusserlichkeit, so entbehrte die Nation gänzlich des Sinnes für eine geometrische Formensprache, für statische Logik und für eine ästhetisch-sinnige Ausbildung des Nothwendigen, ohne welche die Entwicklung einer tüchtigen Architektur einfach undenkbar ist. Es fehlte ihr auch der Sinn für eine feste normale Form in der Darstellung des lebenden Organismus, und so entsprach den wenig fruchtbaren architektonischen Aufgaben auch eine Plastik und Malerei, deren naturwidrig symbolisirende Phantastik, Weichlichkeit und Ungeheuerlichkeit jedes strengere Studium ausschloss.

Vor Asoka war alle indische Architektur Holzbau, und die Verwendung des Steins wohl nur auf Fundamente und Ingenieurwerk, Stadtmauern, Quais, Canäle und Brücken beschränkt. Die ureinheimische Holztechnik verlieh auch der indischen Architektur ihren bleibenden Charakter, und zwar trotz der Stylunterschiede, in welchen sich die Stammungleichheit der indischen Völkerschaften aussprach.

Diesem Grundcharakter müssen sich selbst solche Denkmälerclassen beugen, welche sonst ihrer Natur nach dem Holzbau widerstreben. In erster Reihe die Dagops (sanskritisch), Stupas oder (vulgär) Topes, d. h. Grabhügel oder Monumente, grösstentheils Reliquientumuli Buddha's. Sie verdanken ihren Ursprung dem Streit von acht Städten, welche nach Buddha's Verklärung (543 v. Chr.) die Ehre, seinen Leichnam zu besitzen, anstrebten, und deshalb die sich später endlos vervielfältigende Theilung derselben eröffneten. Ist zwar kein einziges von diesen acht Grabdenkmälern jetzt noch nachweisbar, so erlauben doch die von Asoka errichteten Stupas den Rückschluss, dass sie den lydischen und etrurischen Grabtumuli ähnlich gewesen seien. Freilich ist der auf dem cylindrischen Unterbau ruhende Aufbau nicht wie dort kegelförmig, sondern vielmehr hemisphärisch, von der Gestalt einer Kugelhaube oder parabolisch, wofür die gewöhnliche Ableitung von der durch Buddha als Bild der Vergänglichkeit gebrauchten Wasserblase wohl kaum aufrecht gehalten werden kann. Bedingt aber auch die Construction des Inneren, welches bis auf die kleinen, den Reliquienschrein bergenden Kammern häufig aber auch ganz ohne solche massiv aufgemauert ist, diese Form nicht an und für sich, so liegt derselben doch sicher das Motiv der indischen Bedachungsform zu Grunde, die dem weichen weiblichen Charakter, der Vollbusigkeit der üppigen Anschauungen der Inder entsprechend, immer convexe Curven zeigt.

Wenn es auf Wahrheit beruht, dass Asoka 84000 solcher Reliquien-

behälter errichtet habe, so muss Indien damit besäet, aber auch deren Construction und Grössenverhältniss nicht zu bedeutend gewesen sein. Ohne Zweifel gehen manche der erhaltenen Topes auf die Zeit Asoka's zurück, wenigstens in ihrem Kern, denn man pflegte sie im Laufe der Zeit und zwar zumeist unter Einfügung weiterer Reliquien durch Ummantelung zu vergrössern. Doch mit Sicherheit nachweisbar sind zur Zeit keine älteren Denkmäler der Art, als die aus mehr denn sechzig Topes bestehende Gruppe bei der Stadt Bhilsa im Königreich Bhopal,

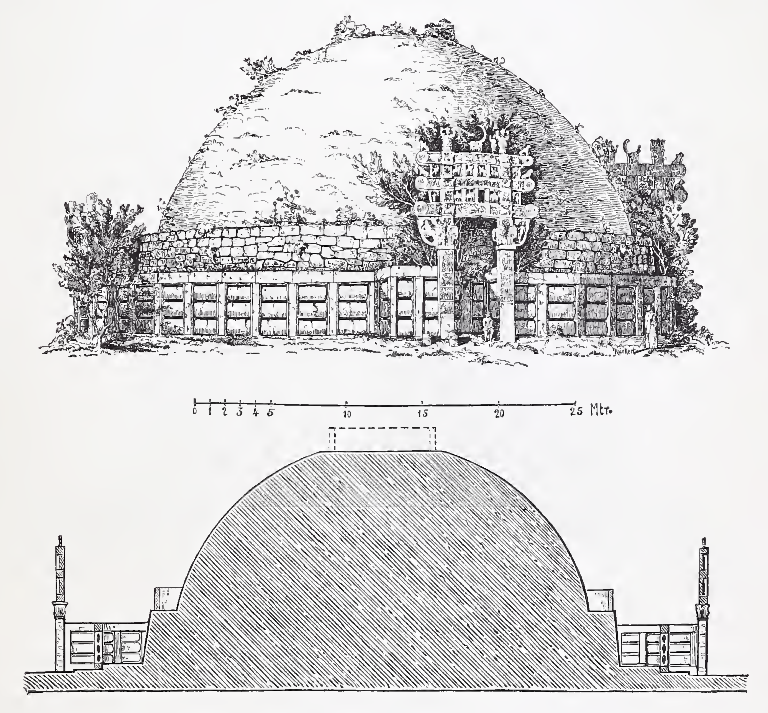


Fig. 72. Ansicht und Durchschnitt des grossen Tope von Sanchi.

welche insgesammt aus dem ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung zu stammen scheinen. Der grösste Tumulus darunter, die Stupa von Sanchi (Fig. 72), zeigt nur einen unteren Durchmesser von 36 und eine Höhe von 15 m, von welch letzterer übrigens 4 auf den leicht geböschten Cylinderuntersatz entfallen. Um den oberen Rand dieses Tope lief eine Balustrade, so dass ein schmaler Umgang blieb, der durch eine Rampe oder Treppe zugänglich war. Die massive Kuppel ist in Backstein und Thon hergestellt, war aber mit Haustein und endlich mit einer Verputzschicht bekleidet, welche entweder bemalt oder plastisch verziert war, wie dies Reliefnachbildungen von Stupas vermuthen lassen. Auf dem abgeplat-

teten Scheitel erhob sich nach Massgabe solcher Reliefs oder der Felsendagops im Innern der sogleich zu besprechenden Tschaitija-Hallen eine schreinartige Bekrönung mit dreiplattiger Bedeckung, ohne Zweifel die Nachbildung eines Reliquienschreines, beschattet von einem flachen, pilzförmigen Schirm.

Theilweise jünger, nämlich in die Periode vom 1.—7. Jahrhundert n. Chr. gehörend, ist die an Zahl nicht minder bedeutende Stupa-Gruppe von Gandhara beiderseits des oberen Indus zwischen Kabul in Afghanistan und Manikyala im Pendschab. Als die hervorragendsten erscheinen die Topes um Manikyala selbst, welche wenigstens zum Theil in das erste Jahrhundert n. Chr. zu gehören scheinen. Unter diesen

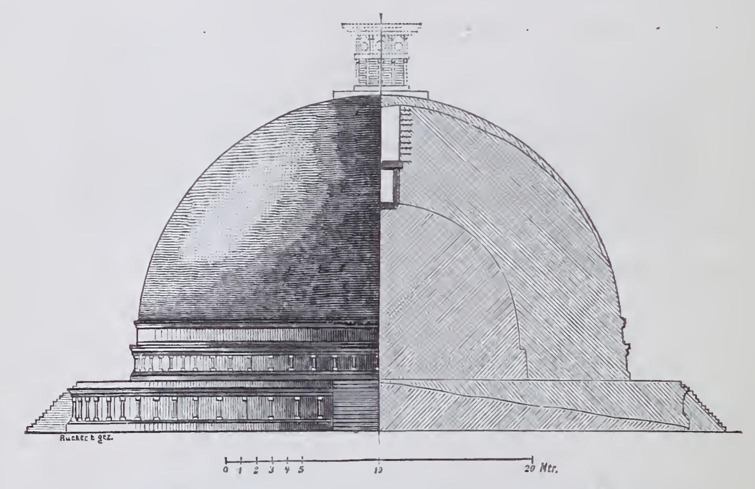


Fig. 73. Restaurirte Ansicht und Durchschnitt des Tope von Manikyala.

misst eine (Fig. 73), welche in hemisphärischer Form auf einem doppelten, pfeilergeschmückten Untersatzcylinder ruht, 38 m, im unteren Cylinder ausschliesslich der Treppen 47 m im Durchmesser. Mehrere Reliquienbehälter beweisen die verschiedenen, nach den Münzfunden bis 720 n. Chr. herabreichenden Vergrösserungen.

Die Gestalt der Stupas ist auch sonst keineswegs überall die gleiche. Wie die Kegel der etrurischen Grabdenkmäler manchmal steiler ansteigen, so finden wir auch die Stupas gelegentlich in parabolischem Profil thurmartig emporgezogen. So z. B. an der wohl aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. stammenden Stupa von Sarnath bei Benares am Ganges, welche bei einem unteren Durchmesser von nur 28 m eine Gesammthöhe von über 38 m erreicht oder an der naheliegenden kleinen, um 500 n. Chr. erbauten Stupa, Iarasandha-Ka-Baithak genannt, welche sich bei einem

Durchmesser von wenig mehr als 8 m zu doppelter Höhe erhebt. Erscheint aber die Stupa von Sarnath schon gegenständlich etwas abweichend, indem sie, ohne Reliquien zu enthalten, lediglich ein Denkmal der Anwesenheit Buddha's sein sollte, so muss der Bau von Buddh Gaya, dem berühmten uralten Bodhi-Baum (ficus religiosa) gegenüber, eine durch reiche Etagirung ausgezeichnete thurmartige Anlage, vielmehr zu den Tempeln als zu den Stupas gerechnet werden. Im Uebrigen gestattet nur ein geringer Theil der nachweisbaren Topes ein zuverlässiges Bild ihrer äusseren Gestalt. Denn was zelotische Sectirer und islamitische Ikonoklasten verschonten, das brachte der indische Himmel und die Pflanzenüppigkeit des Landes, welche sich auch durch das härteste Gestein die Wege sprengt, doppelt leicht deshalb zum Verfall, weil in diesen Werken nicht blos das vergänglichste Material, Backstein mit Thonverbindung und Kalkverputz, fast ausschliessend angewandt, sondern auch structiv jede höhere Sorgfalt und Solidität ausser Acht gelassen worden war.

Die Mehrzahl der Topes war aber mit einer Umfriedung umgeben, welche, obwohl ganz in Stein ausgeführt, das Vorbild einer Holzverzäunung in sklavischer Genauigkeit wiedergiebt. Denn die in gleichen Abständen angebrachten senkrechten Pfosten sind nicht blos durch einen horizontalen Geländerbalken oben abgeschlossen, sondern auch im Uebrigen durch mehrere Querriegel verbunden, welche durch ihren mandelförmigen Querschnitt wie durch die Art der Einzapfung in die senkrechten Pfosten die Stangenverbindung einer Umzäunung so genau nachahmen, dass eine Zeichnung davon kaum an Steinarbeit denken lässt (Fig. 72). Ebenso erinnern die in diese Umfriedungen eingefassten Thorwege in ihrem balkengerüstartigen Aufbau schlagend an Zimmerarbeit, hier mühselig mit profusem, figuralischem Schmuck, der gleichfalls das Holzschnitzvorbild nicht verleugnet, in Stein übersetzt. Uebrigens kamen diese Umfriedungen nicht bei allen Stupas zur Anwendung, wie z. B. die grosse Tope-Gruppe von Gandara sie ganz aufgegeben oder (vgl. Fig. 73) mit der Substructionsverkleidung verschmolzen zeigt.

In vereinzelten Fällen tritt vor die Umfriedungseingänge noch ein besonderer Schmuck, nämlich die sog. Stambhas oder Lâts. Diese in ihrer Bestimmung an Obeliskdenkmale erinnernden Tugend- und Siegessäulen, von welchen mehrere durch Inschriften Asoka's ausgezeichnet und somit leicht datirbar sind, verrathen ein entschieden westliches, ja geradezu hellenistisches Element und hängen sicher mit der Alexandrinischen Vorschiebung griechischer Cultur bis an den Indus wie mit dem oben berührten Gesandtenaustausch Asoka's und der Diadochenhöfe

zusammen. Der bekannteste Lât ist der bei Feroze Schah in Delhi stehende; der merkwürdigste der 1837 im Fort zu Allahabad am Boden liegend gefundene, welcher auf einem von Capt. Smith entworfenen Piedestal wieder aufgerichtet worden ist. Die Inschriften des letzteren reichen von Asoka (272—236 v. Chr.) bis Samudra Gupta (380—400 n. Chr.). Bei einem Durchmesser von unten 0,95, oben 0,65 m erreicht der Schaft mit dem Basenstück eine Höhe von 13 m. Die denselben abschliessende Platte zeigt Anthemien mit Perlenschnur von fast rein hellenischem Gepräge, das eigentliche Capitäl fehlt. Wo indess dieses erhalten ist, wie an den Siegessäulen von Sankipa im Doab und zu Bettiah in Tirhut, verräth es durch einen abfallenden Blätterkranz einige Aehnlichkeit mit einem Theil der persischen Composit-Capitäle des Xerxes, ausserdem aber eine Bekrönung von Elephanten- oder Löwengruppen.

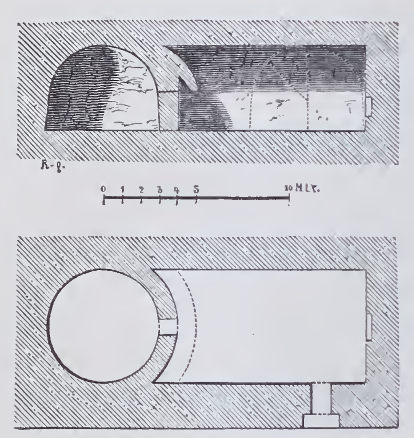


Fig. 74. Die Nigope-Grotte bei Barabar.

Wichtiger als vor den Topes scheint indess die Stellung der Lâts vor den Höhlengrotten gewesen zu sein, welche den interessantesten Theil der altindischen Baudenkmale bilden. Aeusserlich durch Säulen- oder Pfeilervorhallen in ihrer Erscheinung verwandt, unterscheiden sich diese nach Plan und Bestimmung des Innern in hohe basilikenartige Tempelgrotten (Tschaitija's) und in klosterartige Priesterwohnungen mit niedrigen säulen- oder pfeilergestützten Hauptsälen und kammerartigen Annexen (Vihara's). Soweit jetzt bekannt, sind die mehr als tausend Grotten beider Arten, welche zumeist in Gruppen von 20—30 Anlagen nebeneinander liegen, so überwiegend buddhistisch, dass unter allen höchstens 2—3 Procent brahmanisch, 7—8 Procent jainisch sind. Mehr als neun Zehntel befinden sich in der Präsidentschaft von Bombay, vereinzelte Gruppen in ganz Vorderindien bis Afghanistan.

Was zunächst die Tschaitija-Hallen betrifft, so hat man diese selbst noch über das Zeitalter Asoka's hinauf verfolgen wollen. Da aber die Satapanni-Grotte zu Behar bei Rajagriha, vor welcher die Versammlung des Jahres 543 v. Chr. gehalten worden sein soll, noch fast reine Naturhöhle ist, so sind doch die Tschaitijas bei Barabar, etwa 30 Kilometer nördlich von Gaya, als die ältestbekannten zu betrachten. Auch von diesen sind die Sudama- oder Nigope-Grotte daselbst, inschriftlich

aus dem 12. Regierungsjahre des Asoka (260 oder 264 v. Chr.) stammend und eine andere aus dem 19. Jahre dieses Königs noch von höchster und völlig kunstloser Einfachheit: tonnengewölbte, in einen Kuppelraum mündende Kammern, die jedes Schmuckes entbehren (Fig. 74). Die Lomas-Rischi-Grotte daselbst, kaum wesentlich jünger als die genannten, zeigt wenigstens einen Anfang von Portalbildung.

Ungleich bedeutender sind die Tschaitijas bei Bombay, von welchen die Bhaja-Grotte selbst noch in das 3. Jahrhundert v. Chr. zu gehören

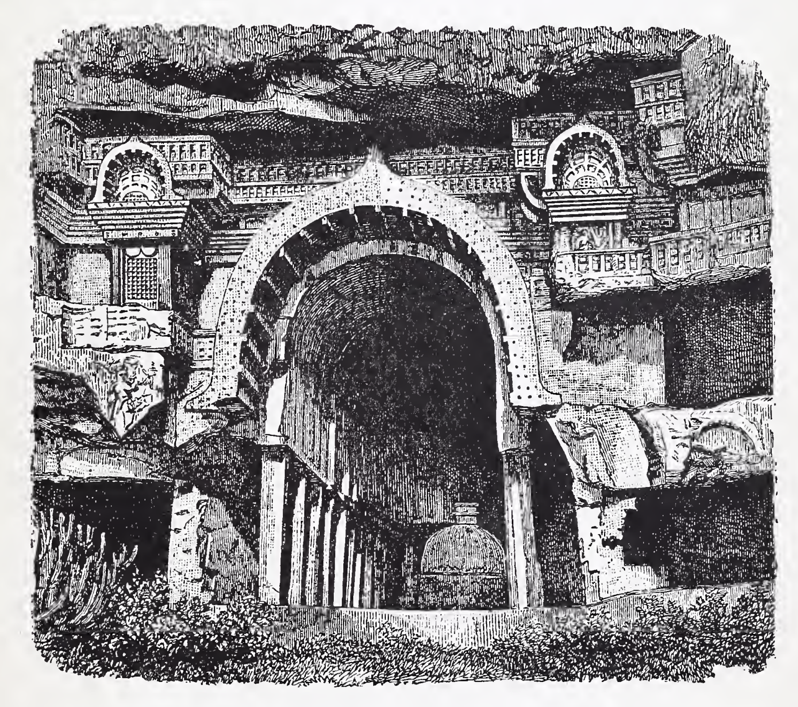


Fig. 75. Die Tschaitija-Halle zu Bhaja.

scheint. Sie bietet jetzt (Fig. 75) Aussen- und Innenansicht zugleich dar, weil der ursprünglich in Holz hergestellte Façadenverschluss, den wir uns in der Art der kleinen an demselben Denkmal oben rechts und links nachgebildeten Façaden aus einem kräftigen Horizontalgesims am Gewölbeansatz und sonst aus Vergitterung bestehend denken müssen, jetzt gänzlich zerstört ist. Das Innere wurde bei einer Länge von 18 m durch zwei Reihen von jederseits elf achtkantigen, etwas nach einwärts geneigten Pfeilersäulen ohne Base und Capitäl dreischiffig; die schmalen Seitenschiffe verbanden sich am apsidenförmigen Ende der Grotte hinter fünf weiteren, halbkreisförmig gestellten Pfeilern zu einem ununter-

brochenen Umgang. Die Felsendecke stellt im Langschiff ein überhöhtes Tonnengewölbe, in der Apsis ein halbes Kuppelgewölbe dar und war, wie man aus den erhaltenen Resten sieht, in directer Nachahmung des freigebauten Holzconstructions-Vorbildes mit Holzbogen nach Art der Rippen eines Schiffes geschmückt. Von den im Vorbild über dieses Rippengerüst gelegenen Pfetten sieht man die Vorstösse an der Façade unserer Felsengrotte unverkennbar imitirt. In der Apsis erhebt sich eine Stupa, welche die Aehnlichkeit mit der basilikalen Planordnung noch erhöht. Der Gestalt der Grotte von Bhaja steht eine der vier Tempel-Grotten von Ajunta, obwohl sie vielleicht um ein paar Jahrhunderte jünger ist, ganz nahe. Auch hier entbehren die Polygonalsäulen der Basen und Capitäle, stehen aber bereits senkrecht, die Holzrippen treten noch ähnlich auf, sind aber wenigstens in der Apsis in der Felsenarbeit imitirt, und von verwandter Bildung scheint auch die Holzfaçade gewesen zu sein, welche jedoch wie in Bhaja bis auf die Vernutungsspuren verschwunden ist.

Im 2. Jahrhundert v. Chr. scheint indess auch schon die anfangs ganz in Holz hergestellte Portalwand im Felsen selbst imitirt worden zu sein. So in den Tschaitija-Hallen von Bedsa und Nassick, welche die Nachahmung der kielbogigen Holzdächer besonders anschaulich darstellen. Die erstere Grotte ist überdies durch zwei Stambhas vor dem Eingange ausgezeichnet, deren Capitäle über dem abfallenden Blattkranz das Motiv eines Reliquienschreines und darüber Pferde- und Elephantengruppen mit Reitern und Reiterinnen zeigen.

Die schönste, grösste und vollendetste Tschaitija-Halle von allen bisher in Indien gefundenen ist die Grotte von Karli zwischen Bombay und Punah, nach den Inschriften von Maharaja Bhuti oder Deva Buti um 80 v. Chr. erbaut. Schon die Fronte ist imposant durch eine besondere, aus dem Felsen gehauene Vorhalle, deren galerieartiger, an den Nuten noch nachweisbarer Holzschmuck jetzt freilich ganz verschwunden ist, wie durch eine imposante Stambha-Säule, welche auf dem polygonalen Schaft wieder den abfallenden Blattkranz, das schreinartige Capitäl und vier sitzende Löwen zeigt. Vorzüglich erhalten ist hier das Innere, in welchem selbst die Holzrippen des Tonnen- und Apsidengewölbes noch durchaus vorhanden sind. Mit Ausnahme der sieben Säulen in der Apsis, welche sich als einfache Polygonalpfeiler ohne Base und Capitäl darstellen, sind die Säulen, jederseits fünfzehn, den Stambhas in Form und Schmuck verwandt (Fig. 76).

Obwohl es nirgends an bemerkenswerthen Eigenthümlichkeiten fehlt, würde es doch zu weit führen, die vielen übrigen Tschaitija-Tempel

zu Ajunta, Ellora, Kenheri, Salsette, Dhumnar, Kholvi u. s. w. im Einzelnen zu betrachten. Wir wenden uns vielmehr den sog. Viharas zu, welche als buddhistische Klosteranlagen zumeist neben den beschriebenen Tempelhallen in grosser Zahl begegnen. Leider haben auch von diesen fast nur die Grottenanlagen der Zeit Widerstand geleistet, während wir die hervorragenderen, höchst umfänglichen Freibauten nur aus den sicher nicht zuverlässigen Reisebeschreibungen der chinesischen Pilgrime Fa Hian (ca. 400 n. Chr.) und Hiuen Thsang (um 640 n. Chr.) kennen. Wenn aber der letztere von dem im 1. Jahrhundert unserer Zeitrechnung

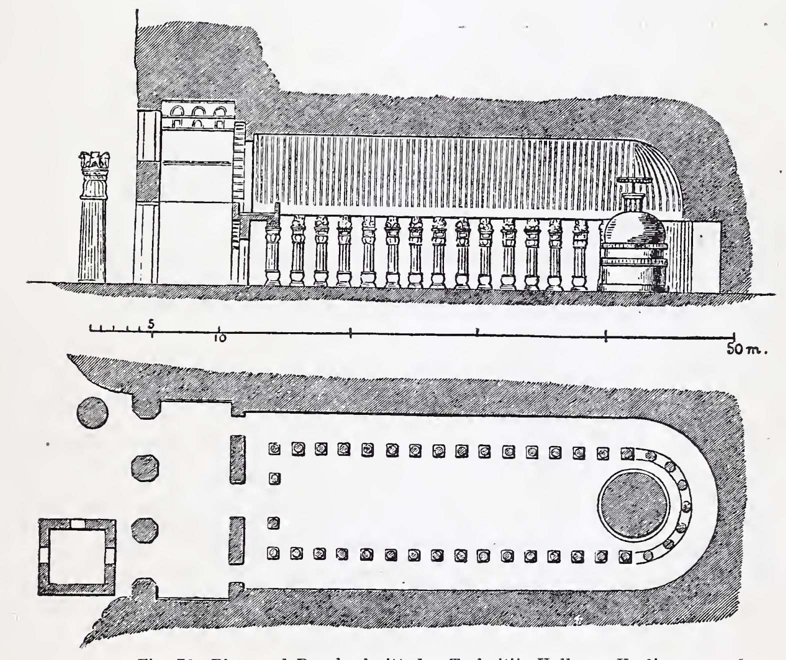


Fig. 76. Plan und Durchschnitt der Tschaitija-Halle zu Karli.

gegründeten Kloster Nolanda bei der alten Hauptstadt Rajagriha südlich von Patna, dem Monte Casino Indiens, berichtet, dass es theilweise vierstöckig um verschiedene Höfe sich ausdehnend, 10 000 Priestern und Alumnen Wohnräume und für 100 Lehrstühle Säle dargeboten habe, so klingt das jedenfalls noch glaubwürdiger, als wenn Fa Hian von einem fünfstöckigen Viharabau spricht, der im Erdgeschoss 500, im zweiten 400, im dritten 300, im vierten 200 und im fünften 100 Räume und äusserlich in jedem der Stockwerke eine andere Thiergestalt hatte.

Wenn auch die Beschreibung Fa Hian's nach Fergusson's Hinweis in den Terrassenpyramidaldenkmälern, den sog. Raths von Mahavellipore (vgl. Fig. 81), einige Illustration finden mag, so reichen die Schilde-

rungen der chinesischen Pilgrime doch nicht aus, uns ein constructiv oder stylistisch verständliches Bild von der indischen Baukunst zu verschaffen. Leider vermögen auch einige im nordöstlichen Grenzlande erhaltene Freibauten nicht, in dieser Beziehung ergänzend nachzuhelfen. Denn die hierhergehörigen Ruinen zu Dschamaldschiri, Takt-i-Bahi und Schah-Dehri zeigen so entschiedenen, wohl durch Baktrien vermittelten seleucidischen Einfluss, dass wir bei manchem Detail eher an Werke griechischer als indischer Hände denken möchten. Es bleiben daher unserer Betrachtung nur die Grotten-Viharas des mittleren Theiles von Vorderindien übrig, welche zwar nicht von der räumlichen Bedeutung der verloren gegangenen Freibauten sind, aber durch ihr im Felswerk sklavisch festgehaltenes Styldetail mannigfach belehrend sind.

Auch diese datiren, wie die Tschaitija-Hallen, in entwickelter baulicher Form nicht hoch in's Alterthum hinauf. Die Hathi- (Elephanten-) Grotte des Hügels von Udagadschiri bei Cuttack (Orissa), nach den Inschriften von dem der Regierungszeit Asoka's nahestehenden König Aira geschaffen, erscheint noch fast als reines Naturwerk. Auch einige andere, noch vor unsere Zeitrechnung fallende Grotten desselben Hügels verrathen die entschiedenste Unfähigkeit, grössere Innenräume zu entwickeln und das Innere wie Aeussere entsprechend zu verzieren. Die Ganesa-Grotte z. B. zeigt an dem auf fünf Säulen gestellten Atrium nur zwei, die Rani-Grotte hinter der neunsäuligen Veranda nur vier Gemächer ohne Mittelraum. Die Pfeiler der Ganesa-Grotte bieten zwar in der Mitte den schüchternen Versuch der Ueberführung vom Rechteck in's Achteck durch Abschrägung der Kanten dar, statt der Capitäle aber deuten nur gebogene Verspannungen auf die folgende Entwicklung des Consolencapitäls (Fig. 78b). Wie weit man von einer feststehenden Façadenform entfernt war, zeigt eine Grotte desselben Hügels, welcher äusserlich die Form eines Tigerkopfes gegeben ist, dessen Rachen der Eingang zu der einzigen Kammer eingesetzt erscheint.

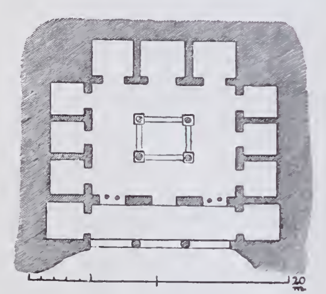


Fig. 77. Viharagrotte von Ajunta.

Entwickelter erweisen sich einige der vorchristlichen Aera angehörige Viharas im Westen Vorderindiens, nämlich die Grotten bei den Tschaitijas zu Bhaja und Bedsa wie zwei der Grotten zu Ajunta. Die erste (älteste) zeigt fünf Gemächer im Fond einer rechtwinklig in den Felsen gebrochenen, nach der Fronte zu ganz offenen Halle, die zweite neun Kammern um eine nach innen halbkreisförmig abschliessende

Eintiefung. Von den beiden hierhergehörigen Grotten von Ajunta besteht die ältere aus einer quadratischen Halle mit vier in dieselbe mündenden Kammern. Die jüngere (Fig. 77), vielleicht kurz vor dem Anfang unserer Zeitrechnung entstanden, zeigt ausser dem zweisäuligen Atrium zum erstenmal einen hypostylen Innenraum zu vier Säulen, mit neun Zellen zu je dreien an den bezüglichen Seiten der Halle in vollkommen regulärer rechtwinkliger Anordnung. Von nun an erscheint die Anlage eines Säulenatriums stationär, während das Hypostyl wenigstens an den aus den ersten drei Jahrhunderten n. Chr. stammenden Viharas von Nassick noch fehlt. Spätere Anlagen zeigen die in Ajunta angebahnte Weise weiter entwickelt. Rechtwinklige Formen, tetra- oder oktastyle Atrien, stattliche, dem peristylen griechischen Hofe im Plane ähnliche Hypostyle, reguläre Kammerreihen um die drei Seiten der Hallen werden allgemein, dazu das Einsetzen von Kapellen in das Mittel des Fonds, wie man dies an einigen Viharas von Ajunta, an der Grotte zu Bagh, an der Durbar-Grotte zu Salsette u. s. w. findet.

Was den Styl betrifft, so geben diesem wie bei den meisten Culturvölkern die Säulen ihr hervorragendstes Gepräge, und zwar an den Viharas in deutlicherer Entwicklung als an den Tschaitija-Hallen. Die Behandlung des Schaftes geht von dem vierseitigen, rechtwinkligen Pfeiler aus, welcher durch Abschrägung der Kanten ganz oder theilweise zum acht- oder sechzehnseitigen Prisma umgestaltet wird. Als die primitivste Umbildung des rechteckigen Pfeilers muss die schon berührte von der Ganesa-Grotte betrachtet werden, wo die rechteckigen Kanten nur stückweise im Mittel der Pfeilerhöhe abgeschrägt erscheinen (Fig. 78 b). Eine zweite Entwicklungsphase bezeichnet dann die Durchführung des achteckigen Durchschnittes auf die ganze Säulenhöhe, wie sie schon die Tschaitija-Halle von Bhaja (Fig. 75) zeigt. Beliebter wurde dann die Gliederung des Schaftes in rechtwinklige, achtseitige und sechzehnseitige Abstufungen, welche sich von unten an erst in der angegebenen Reihe, dann nach oben zu in umgekehrter folgten. Die Canellirung fehlt, dagegen ist Ornament, namentlich horizontales, an den Grenzen jener Abstufungen nicht selten (Fig. 78 a c).

Durch die verschiedene Capitälbildung aber lassen sich, wie bei den Aegyptern und Griechen, zweierlei Säulenstyle unterscheiden, von welchen der eine durch constructive, der andere durch vegetabilische und zum Theil animalische Motive bedingt erscheint. Der erstere sucht die constructiv wie ästhetisch gebotene Ausladung des Capitälstückes durch consolenartige Vorkragungen zumeist in der Richtung der Deckbalken zu gewinnen und löst damit die Aufgabe eines Capitäls in einer höchst

bedeutsamen Art, besonders in jenen Fällen, wo die Säule als Innenstütze unter eine Balkenkreuzung zu stehen kommt, die Consolenbildung also an den vier Seiten der Pfeilersäule wiederkehrt. Ein Blick auf die in nachstehender Figur (78) gegebene Zusammenstellung wird es gerechtfertigt erscheinen lassen, wenn wir in dem indischen Consolcapitäl, sobald es über die primitive Gestaltung der Säulenconsolen der Ganesa-Grotte hinausgeht, einige Verwandtschaft mit dem assyrischen und phönikischen Spiralencapitäl und durch dieses mit dem griechischen erkennen.

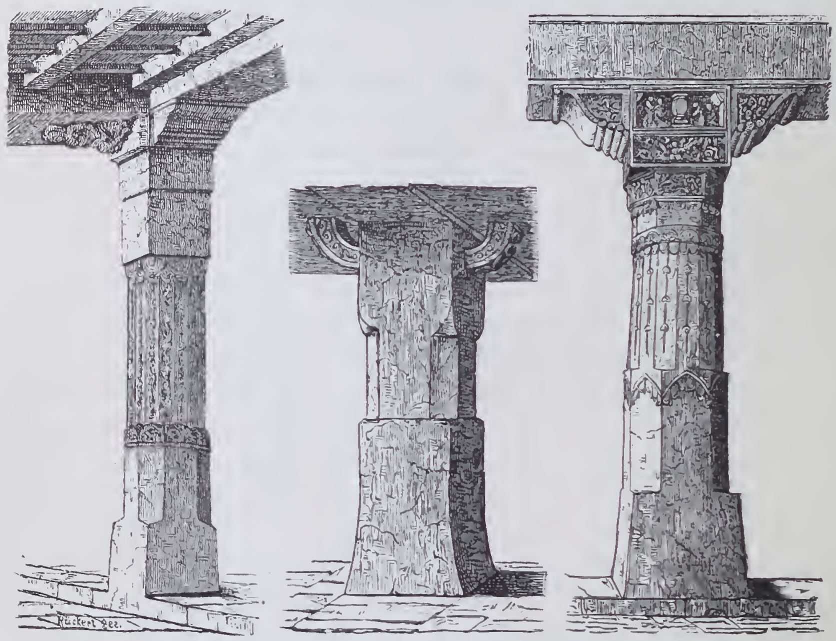


Fig. 78. Buddhistische Pfeilersäulen mit Consolcapitälen.
a. Von einer Grotte zu Ajunta. b. Von der Ganesa-Grotte bei Cuttack. c. Von einer Grotte zu Ajunta.

Wie aber Aegypten neben der aus dem Pfeiler entwickelten Säule noch eine zweite Säulenordnung aufweist, welche auf vegetabilische Motive zurückgeht, so auch die buddhistische Architektur wenigstens hinsichtlich der Capitäl- und zum Theil Basenbildung. Auch hier ist Blüthenknospe und Blumenkelch als das herrschende, wenn auch mannigfach variable Vorbild nicht zu verkennen. Die Vorliebe für horizontale Abschnürung und für Häufung der Glieder liess freilich an organischer Einheit die ägyptischen Lotossäulen ebenso wenig erreichen, wie die oben beschriebenen Pfeilersäulen den ästhetischen Werth der dorischen zu gewinnen vermochten. Die vegetabilische Ueppigkeit des Landes macht es aber entschuldbar, wenn auch in der Architektur sich die Blüthenkelche

in aufwärts wie abwärts gestellten Blättern häuften, wie wir dies ähnlich an den persischen Capitälen der Periode des Xerxes finden, an welche auch wenigstens das Capitäl der Vihara-Grotte zu Ajunta auf unserer unter Figur 79 gegebenen Zusammenstellung theilweise erinnert. Das mittlere Capitäl, das übrigens einer Consolenbekrönung untergeordnet ist, scheint sich einigermassen der ionischen Volutenbildung zu nähern, wenigstens fällt spiralisches Rankenwerk an den vier Ecken über einen echinusartigen Kern. Doch dürfte diese Ueberführung des runden Capitälkernes in's Viereck vielmehr mit der Art zusammengehalten werden,

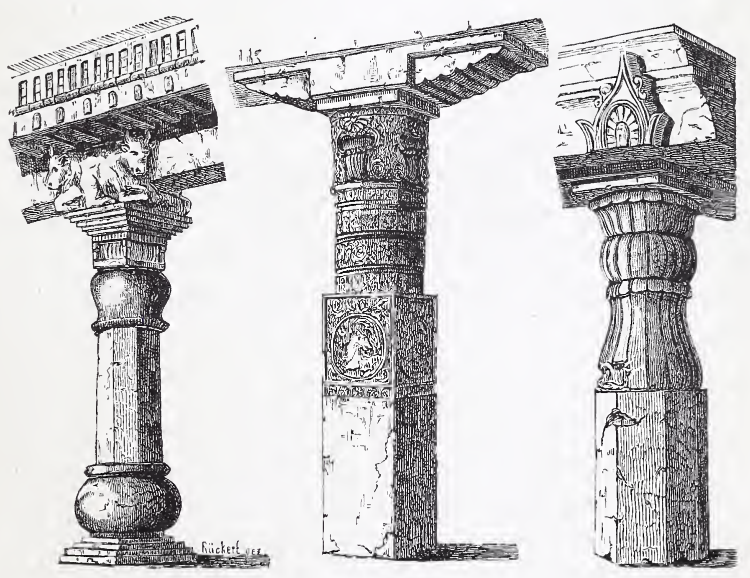


Fig. 79. Buddhistische Säulen mit vegetabilischen und animalischen Capitälmotiven.
a. Von der Nahapana-Grotte zu Nassick. b. Von der Yaduya-Sri-Grotte zu Nassick. c. Von einer Vihara-Grotte zu Ajunta.

wie sie schon in den Stambhas und Tschaitija-Hallen auftretend, in der Säule der Nahapana-Grotte zu Nassick derselben Figur dargestellt ist, wo dem aufwärts gerichteten Blumenkelche der Basis ein abwärts gewendeter als unterer Capitältheil entpricht, während die Knospenbildung in jenem Kästchen eingeschlossen erscheint, das wir als das Motiv des buddhistischen Reliquienschreines bereits mehrfach zu erwähnen hatten. Die Thierbilder, Löwen, Pferde, Elephanten mit oder ohne menschliche Begleitung, über dem letzteren Capitäl Rinder, ebenfalls den Stambhas entnommen, werden übrigens hier geschickt dazu verwendet, die Deckbalken in ähnlicher Weise einzuspannen, wie dies in der persischen Architektur durch die Doppellöwen und Doppelstiere geschieht.

Wo sich mit solchen Capitälen auch noch Consolenbildung verbindet,

erscheint sie zumeist flach. Flach, dielenartig, stellt sich auch der Architrav dar, während sich die eigentlichen Gebälkglieder in der Regel hinter einem stark vorspringenden, convex profilirten Vordach verbergen, das durch mansardenartige Zierden belebt wird. Die Decken folgen der einfachen Constructionsnothwendigkeit vermittelst sich kreuzender Balkenlagen, welche in den indischen Grotten mit derselben Genauigkeit den Holzdecken nachgeahmt erscheinen, wie in den Grabgrotten Etruriens.

Soweit sich die beim Holzbau verbleibende Profanarchitektur aus den Analogien des Cultbaues wie aus Reliefs beurtheilen lässt, herrschten wie bei den Dächern so auch bei den Thür- und Fensterbekrönungen dieselben Kielbogenformen vor, die wir den Topes wie den Portalen und Wölbungen der Tschaitija-Hallen zu Grunde liegend fanden. Die Etagen sonderten sich wohl durch Altane von einander, wenigstens findet man in den Reliefs regelmässig jene Geländerformen, die schon als Umfriedungen der Topes geschildert wurden, so angeordnet, dass die Fenster sich in ihrer unteren Hälfte darunter verbergen. Die obere Etage aber scheint hinter der unteren im Plane einigermassen zurückzuweichen, wie man aus den pultartigen Vordächern schliessen kann, welche jene Balcongalerien zu tragen scheinen. Mehrstöckige Anlagen aber dürften die Regel gewesen sein.

Um 600 n. Chr. finden wir den Buddhismus in entschiedenem Niedergang. Es folgen dunkle Zeiten, in welchen die indische Geschichte fast gänzlich aufhört oder höchstens erkennen lässt, dass drei Jahrhunderte hindurch Bürgerkriege das Land erschütterten. Nach Ablauf dieser Zeit ist die Scene ganz verändert: der Buddhismus ist bis auf eine Ecke in Bengalen verschwunden, im Westen herrscht die von Haus aus demselben verwandte Iainasecte, im Osten der Vischnuismus, im Süden die Religion des Siva.

Der Iainismus tritt zuerst in den Vordergrund und verbreitet sich über den grössten Theil Vorderindiens. Doch sind dessen Anfänge hinsichtlich der Kunst höchst unklar oder der buddhistischen Kunst gegenüber unselbständig. Nachweisbar erscheint der Iainastyl kaum vor dem 11. Jahrhundert, mithin erst in einer Zeit, die schon der Grenze unserer Epoche nahesteht, völlig entwickelt. Wir dürfen uns daher in der Beschreibung auf die allgemeinsten Züge und auf die Anfänge beschränken.

Das Wichtigste ist, dass der Holzbau durch den Steinbau verdrängt erscheint, wodurch der Construction wie der Formensprache eine wesentlich andere Gestalt erwuchs. Dabei fällt die Anwendung von Bogen und Gewölben auf, nicht mehr als kielförmige Holzbedachung oder Nachahmung derselben, wie in der buddhistischen Architektur, sondern als

aus dem System der Vorkragung der horizontalen Steinlagen entsprungen. An die Stelle der massiven Topes treten die sog. Sikras oder Vimanas, eine Art von hochgestreckten Tholen, deren schlankem, spitzbogigem Innenraum auch das äussere Profil entspricht. Sie erheben sich bei quadratischem Plan auf kubischem Unterbau und schliessen äusserlich in einer kreisförmigen, an die Gestalt einer gedrückten Melone erinnernden Kuppelhaube ab. Mit diesen Tholen stehen mehr oder weniger complicirte Säulenhallen in Verbindung, deren Structur bei gleichfalls schlankeren Verhältnissen nicht ohne Bedeutsamkeit und Reiz ist. Das vierseitige Consolcapitäl wiederholt sich nämlich hier im zweiten Drittel der Schafthöhe, wo es einer eigenartigen, schrägen Verspannung zum Auflager dient, welche die weiten Intercolumnien durch eine höchst rationelle Unterstützung der Mitte des schwebenden Architravbalkens erleichtert. (Vgl. Fig. 80.) Mit der dadurch ermöglichten ausserordentlichen Weitstellung stand dann eine raffinirte Deckenbildung im Zusammenhange, welche durch abwechselnd in der Axenrichtung und in der Diagonale angeordnete sich verengernde Quadrate eine lebensvolle Cassettenwirkung erreicht. Es versteht sich von selbst, dass dadurch die Tempelbauten des Jainastyles etwas Luftiges und Leichtes erhielten, aber auch auf bescheidene Dimensionen beschränkt blieben. Dafür wurden häufig zahlreiche Tempel und Kapellen von verschiedenen Erbauern aggregatartig aneinandergereiht, wodurch ganze Tempelstädte erwuchsen, von welchen der h. Berg von Sutrunija bei Palitana oder der Complex zu Girnar bei Puttun Somnath glänzende Beispiele liefern.

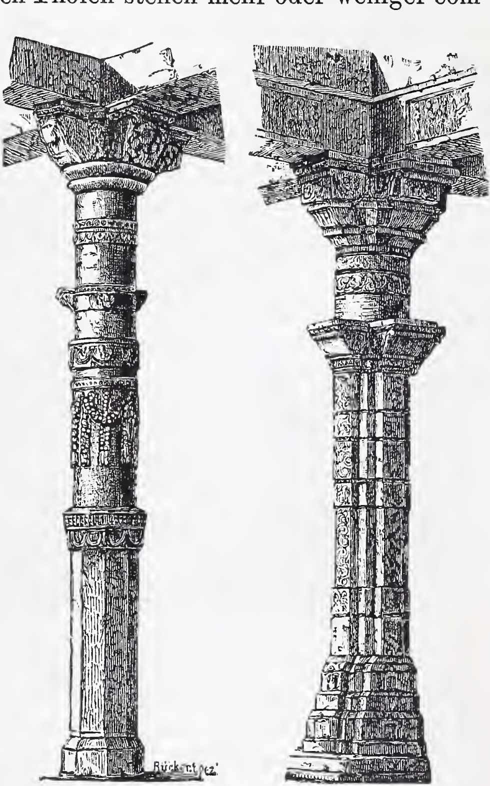


Fig. 80. Säulen des indischen Jainastyles.
a) Vom sog. Ganthai zu Chayurâhr (7. Jahrh.). b) Vom Tempel zu Gyraspor (9. Jahrh.).

Von dem buddhistischen wie jainischen Styl abweichend erscheint

ein dritter, den man den dravidischen nennt. Er gehört den Gebieten der Anhänger des Vischnu und jenen des Siva an, welche sich, so antagonistisch sie sich sonst gegenüberstanden, in der Kunst kaum anders unterschieden als durch die Gegenstände ihrer plastischen Darstellungen. Auch die dravidischen Denkmäler erreichen das Alter der buddhistischen nicht. Werke aus dem 5. oder 6. Jahrhundert, wie die sog. Raths von Mahavellipure bei Madras, oder selbst aus dem 8. und 9. Jahrhundert, wie die sog. Kylasanlagen von Ellora und die grossen Tempel von Purudkul (Pattadkul) sind ziemlich vereinzelt, ja auch von den zahlreichen übrigen Denkmälern dieses Styles ist überhaupt nur mehr wenig mittelalterlich, da dessen grosse Bauperiode vielmehr erst in's 16. und 17. Jahr-



Fig. 81. Die sog. Raths von Mahavellipure.

hundert, mithin über unsere Periode hinaus fällt. Es würde uns deshalb der weitaus grössere Theil dravidischer Baudenkmäler nicht weiter berühren, wenn nicht auch hier die Beständigkeit des Styles selbst in den letzten Werken, wie in der Perumal-Pagode zu Madras, eine so nahe Verwandtschaft mit den ältesten bewahrt hätte, dass wir uns des Späteren wenigstens zur Erklärung der älteren Reste bedienen dürfen.

Die Raths von Mahavellipure sind aus verschieden grossen isolirten Granitblöcken so herausgearbeitet, dass nur die Aussenseite bis zu einer gewissen Vollendung, das Innere aber, wahrscheinlich in Folge sich zeigender Risse und Gefahren, nicht über dürftige Anfänge hinaus gedieh. Zwei davon sind übrigens von kleinen Dimensionen, 3—4 m nach jeder Seite des annähernd quadratischen Grundplanes, 5—6 m in der Höhe messend. Ein dritter ragt bei 8 m Länge und Breite über 10 m in die Höhe (Fig. 81). Die zwei anderen sind oblong und gemahnen an

buddhistische Tschaitijas als Vorbilder, während jene vielmehr ebenso auf den Viharas der Buddhisten beruhen, als sie ihrerseits die Vorbilder für die freigebauten dravidischen Vimanas wurden. Weit entwickelter erscheint dieser Styl an dem aus dem 9. Jahrhundert (?) stammenden Kylas von Ellora, einem der bekanntesten Felsentempel Indiens, bei welchem ein zusammenhängender Complex von Baudenkmälern an die Stelle der zufällig aneinandergereihten Raths trat, und welcher auch nach Plan und System nicht etwa, wie zu Mahavellipure, den vorhandenen Einzelblöcken angepasst, sondern aus einem Felsenplateau hergestellt wurde. Die Arbeit der Austiefung des umfänglichen Hofraumes unter Aussparung des Tempelcomplexes in der Mitte muss eine höchst schwierige gewesen sein; auch erscheint hier das Innere nicht wie an den Raths dem Aeusseren geopfert und vernachlässigt, während die consequenteste Symmetrie jede Zufälligkeit und Planlosigkeit ausschliesst.

Ist schon hier dem ornamentalen Spiel ein überwiegender Spielraum gewährt, wie ihn die Arbeit in gewachsenem Felsen immer begünstigt, so werden die freigebauten dravidischen Tempel von der plastischen Auszierung in dem Maasse überwuchert, dass von einer systematischen Beschreibung Umgang genommen werden muss. Gänzlich unvermittelt springen die wunderlichsten Architekturformen aus Thier-, Pflanzen- und Linearmotiven ineinander über und erzeugen so eine Architektursprache, welcher es an jedem Organismus, gleichsam an jedem Satzbau fehlt. Der Vegetation des Landes analog schiesst die üppigste Phantastik allerwärts in's Kraut, alle Bauglieder mit ihren spukhaften Zerrbildern deckend und unter denselben förmlich begrabend.

Es würde zu weit führen, die übrigen indischen Stylverzweigungen, welche überdies in ihren Hauptwerken über die Epoche des Mittelalters und über die Zeit des Eindringens des Islam hinausreichen, im Einzelnen zu verfolgen. Auch scheint der Chalukyasstyl, welcher im Dekan zwischen dem südlichsten Theile Vorderindiens und dem Gangesgebiete sich ausbreitete, wie der Styl vom Ganges bis zum Himalaya aus einer Mischung des Jaina- und des dravidischen zu bestehen, jedoch so, dass bei dem ersteren die dravidischen, bei dem letzteren die Jaina-Einflüsse im Uebergewicht erscheinen, während das Himalaya-Gebiet selbst ebenso wie in der buddhistischen Periode das Pendschab westliche Einflüsse verräth. Zu einer charakteristischen Stylgestaltung brachte es keines der genannten Territorien, zum Theil deshalb, weil das Eindringen der persisch beeinflussten Moslems die Entwicklung unterbrach und zersetzte. Uebrigens stehen auch einer näheren kunstgeschicht-

lichen Betrachtung neben der wüsten Mannigfaltigkeit der fast völlige Mangel aller geschichtlichen Anhaltspunkte über die vorliegenden Werke entgegen. Noch weniger aber vermögen wir auf die Kunst Hinterindiens einzugehen, von welcher auch nur die von Siam, Kambodscha und Java näher bekannt und nicht ganz ohne geschichtliche Daten ist. Sicher ist, dass die Cultur Hinterindiens und namentlich des Südens mehr mit jener der Chinesen als mit der Vorderindiens zusammenhängt.

Auch die Plastik konnte in den Händen eines in passives Naturleben versunkenen Volkes, wie die Inder sind, nicht wohl in wesentlich vortheilhafterer Lage gewesen sein, wie die Architektur. Zwar ist die Production eine höchst ausgedehnte gewesen, wie denn die Architektur an der plastischen Ueberwucherung vielfach geradezu zu ersticken scheint. Allein es fehlt auch dieser Kunst an den unentbehrlichsten Grundlagen: an hingebendem Studium sowohl bezüglich des allgemein Gesetzmässigen als hinsichtlich des Individuellen, namentlich aber an der nöthigen Energie. Das kraftlose Traumleben der Nation raubt auch der Plastik, welche sich über das pflanzenhaft Schwächliche, Haltlose, Unselbständige und doch durchaus Willkürliche nicht zu erheben vermag, alle Entwicklungsfähigkeit. Wie die Architektur ohne dominirendes, statisches Gerüst, so sind auch die Bildwerke ohne Knochen- und Muskelbildung, gleichsam ohne Wirbelsäule, weich und ductil. In Darstellungen der Ruhe und dämmernden Reflexion, wie in den Bildnissen Buddha's und der verschiedenen Gottheiten des indischen Pantheons, soweit sie in unthätiger Zuständlichkeit gegeben sind, erreicht daher die indische Plastik, als harmonisch in Wesen und Erscheinungsform, eine gewisse stylistische Bedeutsamkeit; sobald sie aber das Gebiet dieser in sich gekehrten und nach innen schauenden physisch schlaffen Sinnigkeit überschreitet, erscheint sie kraftlos und völlig ungenügend.



Fig. 82. Indisches Relief von der Tope zu Amravati.

Diese Schwäche ist jedoch nicht der Bildnerei vereinzelt eigen und als ein specieller Mangel an Veranlagung für diese Kunst zu betrachten, sondern sie äussert sich auf allen Gebieten. Die grossen Epen Ramajana

und Mahabbarata wie Kalidasa's Sakuntala, beide mehr als 1000 Jahre auseinanderliegend, verrathen bei grosser Empfindungsfeinheit eine mehr lyrische Sinnesrichtung, welcher das Schaffen individueller, plastischer Gestalten fern liegt. Die starrblickenden indischen Götter, welche schreiten ohne den Boden zu berühren und Schatten zu werfen, deren Wagenräder weder rasseln noch Staub aufwirbeln, sind und bleiben visionär wie die gleichfalls unbildsamen, sonst aber kraftvolleren Gestalten der Apokalypse. Auch die Vorliebe für das Monströse mit mehreren Köpfen, Armen, Augen u. s. w. an einem Rumpfe ist der bildlichen Uebertragung widerstrebend und die Dichtervorarbeit, in Griechenland so vortheilhaft, erscheint hier eher hemmend als förderlich. Dies tritt besonders in legendenhaften oder historischen Darstellungen zu Tage, wo

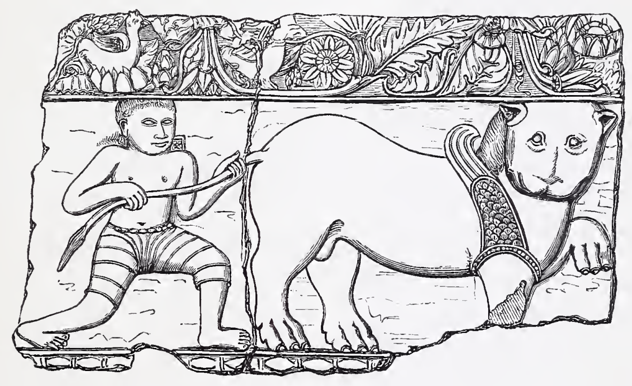


Fig. 83. Relief von der Sanchi-Tope.

die Handlung äusserlich und ohne Kraft, und wo die zu energischer That unfähige Muskelschlaffheit der Körper weder in der Vermehrung der Extremitäten noch in deren übertriebenem Auseinanderwerfen Ersatz findet, welches letztere vielmehr den Eindruck von Verrenkung oder besten Falles den eines müssigen und effektlosen Schwunges macht.

Dabei fehlt es nicht an einer gewissen Schönheit, wie denn die Hindus, einnehmend von Gesicht, schlank und zart von Gestalt und zierlich in der Bildung der Extremitäten, zu den schönsten Typen Asiens gerechnet werden müssen. Auch fehlt es dem Volke hierfür keineswegs an Sinn, wie die Dichter zeigen. Aber dieser Sinn ist auf's Weiche, Rundliche und Zierliche gerichtet, Muskel, Sehnen und Knochen sollen sich nicht verrathen. Je grösser daher die Dimensionen plastischer Darstellungen werden, desto leerer müssen diese erscheinen. Denn während der Umriss im kleinen Maassstabe noch befriedigt, tritt hier in der Modellirung das Ungenügende, Inhaltlose schreiend zu Tage. Neben der sehnigen

Spannfähigkeit der ägyptischen und der muskulösen Kraft der mesopotamischen Sculpturen erscheinen die indischen Werke weichlich und schlaff.

Bei der eigenartigen, der Plastik so ungünstigen Anlage der Inder und ihrem vorherrschenden Empfindungsleben möchte man glauben, dass ihnen nächst der Musik die Malerei am zusagendsten gewesen wäre und dass sie ihre Natur vornehmlich zur Stimmungsmalerei gedrängt habe. Finden wir nun auch Spuren von frühzeitiger landschaftlicher Darstellung, so scheint es doch nicht, dass die Hindu die Malerei jemals über eine rein decorative Haltung gehoben haben. Sie malten kaum so viel als sie stickten und webten, wie denn auch die Malerei (Miniatur- und Geräthmalerei) in den Händen der Frauen gelegen zu haben scheint. Offenbar drückte der Teppich, in dessen Herstellung die Inder von Alters her verdienten Ruhmes genossen, auf diese Kunst, welche in grösserer Ausdehnung wohl nur als Surrogat für textile Ausstattung verwendet wurde. Da es an Erhaltenem oder Bekanntem aus älteren Epochen fehlt, Rückschlüsse aus neuerer Zeit aber ihr Missliches haben, so müssen wir uns mit der durch die Literatur begründeten Annahme begnügen, dass farbiger Schmuck jedenfalls beliebt war, sich aber nicht über handwerkliche Wand- und Geräthauszierung zu eigentlich künstlerischer Selbständigkeit erhob. Wo dies ausnahmsweise geschehen sein mochte, werden wir auch das inhaltliche Interesse an erster Stelle, die decorative Wirkung an zweiter denken müssen, so wie es in der Reliefplastik der Fall war, mit welcher die Malerei um so leichter Hand in Hand ging, als das Relief, jeder plastischen Gesetzmässigkeit entbehrend, selbst entschieden in's malerische Gebiet abgeirrt war.

Wesentlich andere Eigenthümlichkeiten als das südliche Asien zeigt das östliche, China und Japan. Bei grosser praktischer Verständigkeit dieser Völker im Allgemeinen beherrscht nämlich hier das Nützlichkeitsgefühl alle Kräfte und gestattet nicht die Versenkung in transcendentale Speculation und in jenes Traumleben, wie sie den Hindu charakterisiren. Der überwiegende Racenzusammenhang mit den Polynesiern macht auch für die westlichen Kunsteinflüsse nicht gefügiger, als die Lehre des Buddha sich neben die einheimische des Confucius stellte, und es ist kaum zu bezweifeln, dass die dritte Religion des himmlischen Reiches, die des Lau-Tse (des Propheten der Vernunft), die kahlste und phantasieärmste von allen, als die dem Volkscharakter entsprechendste, immer weitere Verbreitung finden wird. Kunst im höheren Wortsinne ist daher bei diesen nächst den Aegyptern und Mesopotamiern ältesten

Culturvölkern unmöglich, wie denn auch nicht einmal die nächstliegende, nämlich die Poesie, sich entwickeln konnte. Da Alles auf das Zweckliche gerichtet ist, so haben auch alle Gewerbe hier seit dem grauesten Alterthum geblüht, ja nicht selten sind diese Völker an technischen Erfindungen den Occidentalen vorangegangen.

Der mangelnde monumentale Sinn macht selbst umfängliche Zweckbauten selten. Die etwa 200 v. Chr. entstandene chinesische Mauer, trotz der Länge von mehr als 2000 Kilometer über Gebühr berühmt, da sie nur an den höchsten Stellen eine Höhe von 6 Meter erreicht, reizte, als ihren Zweck verfehlend, zu keiner zweiten derartigen Anstrengung. Während die ausserordentliche Friedlichkeit und Besitzsicherheit des östlichen Asiens die Herstellung von mächtigen Schutzbauten minder nöthig erscheinen liess, fehlte diesen Ländergebieten sowohl eine prachtliebende Hierarchie, wie ein fehdeliebender Erbadel, welche sonst überall an der Spitze monumentaler Thätigkeit stehen. Zeichnen sich aber selbst die kaiserlichen Paläste nicht durch Stabilität oder imposante Wirkung aus, so ist der Unterthan noch weniger geneigt, dauernde Monumente für die Nachwelt zu schaffen.

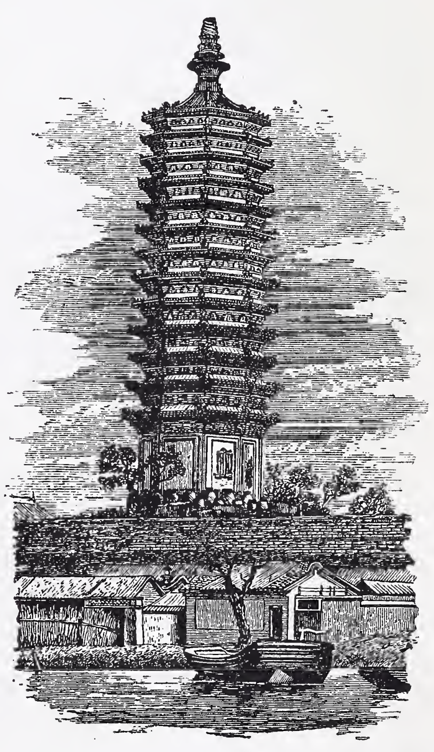


Fig. 84. Pagode von Tung-Chow in China.

In jenen Werken aber, wo das rein oder überwiegend Zweckliche verlassen und somit das Gebiet der eigentlichen Kunst betreten werden musste, blieben die Chinesen und Japanesen auf der Vorstufe tändelnden Spieles stehen. Ihre Kunst hat daher etwas Puppenhaftes, Kindisches, da nicht ohne Reiz, wo Dimensionen und Bestimmung dieser Tendenz entgegenkamen, aber scurril in jeder monumentalen Vergrösserung. Chinesische Tempel bleiben gartenhausartig, auch wenn sie über die Dimensionen der Dorf-Pagode hinausgehen. Constructions- und Ziermaterial, worunter lackirtes Holz und Porzellan eine Rolle spielen, charakterisiren das Architektonische zumeist als etwas Tektonisches, Geräth-

liches. Die naturwidrig geschweiften Sparrenenden der aufgekrämpten Dächer mit dem phantastischen Schnitzwerk, Glockenbehang u. s. w. kommen über den Eindruck einer gewissen koketten Niedlichkeit nicht hinaus und erweisen sich stets als vergrösserte Nippes, aus welchen die ganze Kunst hervorgegangen zu sein scheint. Die Grabmäler gemahnen an nichts näher, wie an die Pendulen und sonstigen Kaminaufsätze der Rococozeit, welcher sie auch mit der Einfuhr von Porzellangeräth wesentlich zum Vorbilde gedient haben. Die beliebten Pailus (Portaldenkmäler) andererseits erinnern, auch wenn in Steinmaterial übersetzt, an zierliche Tischlerarbeit. Die Taas (Tempelthürme) endlich, worunter der 1412—1431 n. Chr. erbaute 70 m hohe Porzellanthurm zu Nankin der renommirteste, erscheinen wie vergrösserte Tafelaufsätze, und verglichen mit den Stupas der indischen Architektur in der sinnlosen, vielfach übereinandergesetzten Reduplication der Bedachung wie ein dieselbe Silbe wiederholendes Stottern an der Stelle einer gesunden architektonischen Sprache (vgl. Fig. 84).

Nippesartig war aber auch stets die ostasiatische Plastik und Malerei. Es hängt damit zusammen, dass sie auch ihren eigentlichsten Ausdruck in Materialien und Techniken fand, welche stylistisch nur geringen Dimensionen entsprechen, nämlich die erstere in Porzellan, die letztere in Lackarbeit und Aquarell. Hohe technische Geschicklichkeit findet man dabei fast überall, eigentliche Schönheit und somit Kunst selten. Nirgends erheben sich die Gebilde, wenn sie nicht geradezu von komischer Phantastik und karrikaturartig sind, über das Niveau des Zierlichen, tändelnd Niedlichen, kindlich Spielenden, nirgends über gewerbliche Verwendung. Der kleinliche Sinn des Volkes findet eben darin sein Höchstes und bescheidet sich mit sauberem Aufputz seiner Geräthe. Bei so banausischer, prosaischer Anlage aber ist ein Aufschwung zum Erhabenen nicht möglich, und darum keine eigentliche Kunst, namentlich keine monumentale.



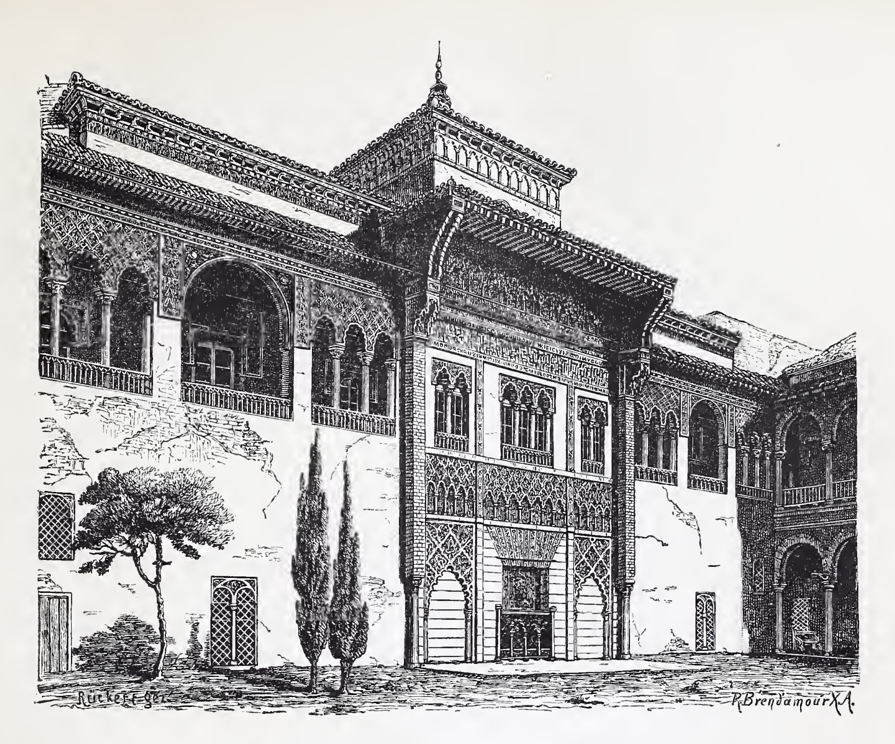


Fig. 85. Façade des Alcazar zu Sevilla.

Die Kunst des Islam.*

In den geschilderten Arten von Kunst hatte die Cultur Asiens ihren Ausdruck gefunden, als die vorher weltgeschichtlich bedeutungslosen Bewohner der Halbinsel Arabien aus ihrer Wüstenheimat hervorbrachen, um ihre gewaltige Mission anzutreten. Es war die dritte grosse Barbarenergiessung über die vom Alterthum her civilisirte Welt, aber eigen-

* Description de l'Egypte. Etat moderne. tom. XVIII. Paris s. a. — A. de Laborde, Voyage pittoresque et historique d'Espagne. Paris 1812. — J. J. Hittorf et L. Zanth, Architecture moderne de la Sicile. Paris 1826—1835. — P. Coste, Architecture arabe de Kaire. Paris s. a. — Girault de Prangey, Monuments arabes et moresques de Cordova, Seville et Grénade. Paris 1835—1839. — Choix d'ornements moresques de l'Alhambra. Fortsetzung des vorstehenden Werkes. — Essai sur l'architecture des Arabes et de Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie. Paris 1841. — Monuments arabes d'Egypte, de Syrie et d'Asie Mineure. Paris 1846. — H. Gally Knight, Saracenic and Norman remains to illustrate the Normans in Sicily. London 1840. — J. Goury and Owen Jones, Plans, elevations, sections and details of the Alhambra. Paris 1842. — M. de Vogüe, Le Temple de Jérusalem. Paris 1864. — F. v. Schack, Die Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. Berlin 1865. — Prisse d'Avennes, L'Art Arabe d'après les monuments de Kaire. III. Voll. Paris 1869. II. Ed.

artiger wie die erste der nordeuropäischen Völker, welche, ohne eigene Cultur, sich sofort ganz der classischen Civilisation hingaben, und dauernder wie die zweite jener Horden aus Centralasien, welche ohne bleibende Schöpfung wieder hinschwanden. Von ungleich höherer Begabung als die letzteren, hatten sie auch vor den ersteren bei sonstiger Inferiorität wenigstens eines voraus: nämlich den festen Besitz einer eigenen, hochbedeutenden Religion, welche ihnen mehr Culturselbständigkeit sicherte, als sie den christianisirten Germanen der antiken Civilisation gegenüber möglich war. Kein Wunder daher, dass ihre Bildung sich früher die eigenen Wege bahnte, als es den Germanen gelingen konnte.

Es ist uns leider versagt, uns eine sichere Vorstellung von den Leistungen dieses merkwürdigen Volkes in der Epoche vor Mohammed zu bilden. Die Poesie ausgenommen, welche solche Fesseln nicht kennt, widerstrebte das bis auf gewisse Küstenstriche grösstentheils wüste Land noch mehr der höheren Entwicklung einer eigenen als dem erobernden Eindringen einer fremden Cultur. Die „Kinder des Windes“ können schon der Natur ihres Landes wegen zu fester Ansiedlung nicht geneigt sein. Auf ihren edlen Rossen die Heerden von einem Weideplatze zum anderen treibend, bergen sie auf dem Schiff der Wüste, dem Kameel, all ihren Besitz, der in Umfang und Gewicht an die Tragfähigkeit dieses Thieres gebunden ist, wenn nicht die Beweglichkeit der Horde leiden soll. Ihre bauliche Thätigkeit beschränkt sich daher auf Hürde und Zelt, ihre bildnerische und malerische auf kriegerische Geräthe und textile Kunst.

Auch an den wenigen Stellen, wo es zu festen Ansiedelungen kommt, bleibt der nomadische Zug. Auch hier sind die Cultstätten im Wesentlichen Umfriedungen und die künstlerischen Leistungen überhaupt durchweg unmonumental. Das schmuckere Geräth, wie alle jene Fabrikate, welche eine stabile Industrie bedingen, werden übrigens von den Nachbarländern geholt und sind der Preis für die Rohprodukte, welche von wanderlustigen Wüstenfahrern in die Häfen und zu den benachbarten Völkern, nach Syrien, Persien und Aegypten, verbracht werden. Man darf hierbei daran erinnern, dass es syrische Handelsreisen waren, auf welchen Mohammed selbst jene Ideen zu fassen und zu entwickeln begann, welche später einen grossen Theil der Welt den arabischen Waffen unterwerfen sollten. Ureinheimisch ist wohl nur die Fabrikation textiler Gegenstände, hauptsächlich als Werk geschickter weiblicher Hände. Spannen diese selbst während der Wanderung auf der Höhe schwankender Dromedare den feinen Wollfaden, so webten und stickten sie in den Abenden und in den Rastzeiten die prächtige Phantastik, wie sie der unerschöpfliche Kassidensänger und Märchenerzähler zu entfalten

wusste, in Teppiche und Gewandstücke. Dass später der Sitz der Teppichindustrie sich mehr in Persien concentrirte und dort zu der kostbaren Vorläuferin der französischen Hautelissearbeit im sog. Susandschird, der Nadelarbeit auf einfachem Grunde, wurde, ändert an der Urheimat nichts, auch wird der Susandschird vorzugsweise in den südpersischen Provinzen Chusistân und Fâris geübt*). Das bunte Fadenspiel textilen Zierwerkes aber muss als die nationale Basis der arabischen Kunst betrachtet werden. Die Zeltvorhänge der Scheiks wie des Heiligthumes der Kaaba zu Mekka trugen sicher den Typus der arabischen Ornamentik längst, ehe sich dieser mit eigentlicher Architektur verband. Und die darauf beruhende Decoration ist auch das einzige ganz Gemeinsame, welches die Architektur der Araber in den verschiedenen von ihnen eroberten Ländern der drei damals bekannten Continente darbietet.

Ein Erobervolk trägt leicht seine Sprache und Sitte, seine Poesie und Wissenschaft, seine gewerbliche und selbst seine bildnerische Thätigkeit, seltener aber seine Baukunst auf den eroberten Boden. Selbst dann nicht immer, wenn es eine überlegene Architektur besitzt, wie dies z. B. die hellenischen Ptolemäer in Aegypten gezeigt haben. Ist es aber ohne eine solche oder nur im Besitz einer sehr unentwickelten, so versteht es sich von selbst, dass es sich die im eroberten Lande vorhandene aneignet. Es wird indess dieselbe im Plane modificiren, ihr mancherlei Zuschnitt zu geben wissen, wie es der einheimischen Anschauung, den veränderten Zwecken und wohl auch dem Mangel an Uebung entspricht, namentlich aber wird es in der Auszierung auf nationale Traditionen aus anderen technischen Gebieten zurückgreifen und hierin die eigene Sprache zu sprechen suchen. Und erst nach einer Zeit des Tastens gelangt man zu einem festen Compromiss zwischen dem Fremden und dem Eigenen und damit zu einem eigenen Styl, bei welchem jedoch die Abhängigkeit von verschiedenen Culturterritorien mancherlei Localverschiedenheit bedingt.

So bei den Arabern. In dem kurzen Zeitraum von hundert Jahren seit der Niederwerfung des letzten Sassaniden (636 n. Chr.) hatte dieses Volk seine siegreichen Schaaren nicht blos über die benachbarten Reiche, sondern in der ungeheuren Ausdehnung vom Ganges bis an die Strasse von Gibraltar über fast alle damaligen Culturländer der Erde ergossen, sonach über das grösste Eroberungsgebiet, über welches jemals ein Kriegervolk seine Waffen getragen hat. Vor den Augen der fanatisirten Wüstenkinder erhoben sich die baulichen Schöpfungen der antiken und frühchristlichen

*) J. Karabecek, Die persische Nadelmalerei Susandschird. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Tapisserie de haute lisse. Leipzig 1881.

Culturwelt und es konnte zunächst nur die Frage sein, welche von denselben für die Benutzung der Eroberer und zwar hauptsächlich für den Cult am geeignetsten wären. Die Tempel der Aegypter, Syrer, Mesopotamier, Inder, Griechen und Römer konnten den Zwecken der Anhänger des Islam schon aus räumlichen Gründen nicht entsprechen, abgesehen davon, dass sie damals in mehr oder weniger vorgeschrittenem Verfalle sich befanden. Auch perhorrescirte der Islam jede Art von Götzendienst und damit auch die Gebäude des bezüglichen Cultus. Ganz anders stand der Koran, der jüdischen Lehre eng verwandt, dem Christenthum gegenüber. Die Gebäude des christlichen Cultes kamen auch den islamitischen Anschauungen und Zwecken an sich näher und beherrschten überdies in der Zeit der mohammedanischen Invasion einen grossen Theil der vom Islam occupirten Landstriche, die südlichen Länder des oströmischen Reiches, die Nordküste Afrikas, die Inselwelt des Mittelländischen Meeres u. s. w. Die altchristliche und byzantinische Kirche musste daher eher zur Besitzergreifung als zur Zerstörung auffordern, wenn auch nur so lange, bis die jungen technischen Kräfte zu eigenen baukünstlerischen Leistungen erstarkt und zur Entwicklung eines eigenen Styles gereift waren.

In der That finden wir diese Occupation wenigstens in Syrien sogar mit ausserordentlicher Toleranz verbunden. Gestattete doch selbst der rauhe Omar den Christen von Damaskus die Mitbenutzung der in eine Moschee umgewandelten Johannesbasilica, so dass nur der östliche Theil mohammedanisch wurde, der westliche aber christlich blieb, welche auffällige Parität sich an siebzig Jahre in Kraft erhielt. Wichtiger war die Umgestaltung oder Nachbildung christlicher Bauten, wie sie in Syrien frühzeitig auftrat. Die siebenschiffige Moschee el Aksa in Jerusalem, vielleicht schon von Omar (638) in Angriff genommen und von Abd-el-Melek (692) vollendet, scheint aus dem Umbau einer Basilica (Marienkirche Justinians?) hervorgegangen zu sein. Die berühmte Kubbet-es-Sachra (Felsenmoschee) auf der Stelle des Brandopferaltars des Salomonischen Tempels schliesst sich dagegen in Plan, Construction und Detail den frühbyzantischen Kuppelbauten so genau an, dass auch von ihr behauptet werden konnte, sie sei lediglich aus einem christlichen Bau für die Zwecke des islamitischen Cultes umgewandelt worden, während es allerdings wahrscheinlicher ist, dass Abd-el-Melek (688) sie neu, aber durch byzantinische Architekten und Bauleute, errichten liess. Dass die Chalifen und deren Emire in den zunächsteroberten christlichen Ländern sich oströmischer Architekten und somit byzantinischer Architektur bedienten, ist nicht blos selbstverständlich,

sondern durch wiederholte Nachrichten sogar dahin beglaubigt, dass sich die Chalifen vom byzantinischen Kaiserhof selbst Architekten erbaten. Dies kann uns um so weniger Wunder nehmen, als wir diese Anerkennung der Ueberlegenheit der alten und besonders der oströmischen

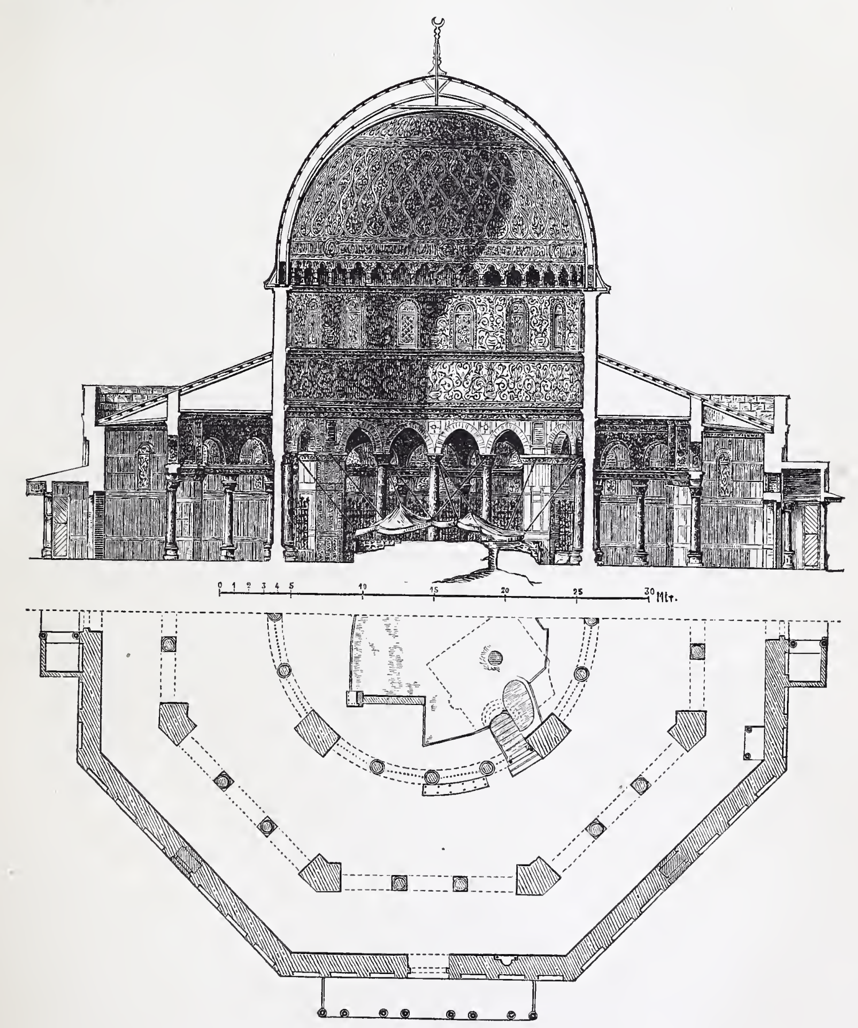


Fig. 86. Plan und Durchschnitt der Felsenmoschee zu Jerusalem.

Culturländer auch in anderen Gebieten finden, wie denn z. B. die Verwaltung des Chalifenreiches fast ein Jahrhundert lang insoweit in griechischen Händen lag, als die Staatsrechnungen von byzantinischen Christen geführt wurden, während ausserdem die Schätze der griechischen Literatur, frühzeitig in's Arabische übersetzt, in den Schulen

von Bagdad, Kairo und Cordova weit früher gehoben wurden, als in den von den Arabern unberührten Culturländern.

Zu mehr Selbständigkeit rafften sich die arabischen Eroberer in Aegypten empor. Zwar erst nach der Bewältigung Persiens von Syrien aus betreten und von Amru, einem Feldherrn Omar's, erobert, war doch Aegypten als das Arabien benachbarteste Land ohne Zweifel von jeher von einigem Einflusse auf dessen Culturentwicklung, welcher auch von Assuan und Edfu nach Mekka und Medina durch den arabischen Meerbusen leichter überzuleiten war, als der syrische durch die endlosen Wüsten im Norden Arabiens. Wie schon die Israeliten unter Moses ägyptische Civilisation nomadisirend in das nördliche Arabien gebracht, so beruhte wahrscheinlich auch schon die vormohammedanische Kaaba in Mekka auf einer ähnlichen Uebertragung: vielleicht mittelbar, wenn wir aus der Verwandtschaft der Mosaischen Stiftshütte mit dem altarabischen Nationalheiligthum auf einigen Zusammenhang beider schliessen wollen. Freilich haben wir über die älteste Gestaltung der Kaaba keine anderen Anhaltspunkte, als dass der an das Allerheiligste der Mosaischen wie der Salomonischen Cultstätte erinnernde kubische Cellabau derselben ebenso wie die Stiftshütte und der Salomonische Tempel von einem umfriedeten Hofraume umgeben wurde. War aber schon die Umfriedung der Kaaba wie die der Moschee Mohammed's in Medina als eine gedeckte und vermittelst säulenartiger Holzstützen nach innen offene Halle gebildet, so steht sie der peristylen Hofumschliessung des ägyptischen Tempels sogar noch näher als die Umfriedung der Mosaischen Stiftshütte.

Wie man indess auch über diese vorgeschichtliche Culturabhängigkeit Arabiens von Aegypten denken mag, gewiss ist, dass die mohammedanischen Araber gar keinen Versuch machten, von den stupenden Zeugen der pharaonischen Architektur am Nil in ähnlicher Weise stylistisch zu lernen, wie sie es den Oströmern gegenüber gethan. Die altägyptische Cultur lag ihnen bereits zu fern, auch mochte sie, wie bereits angedeutet worden ist, der Abscheu vor dem Götzendienste der alten Aegypter nicht minder vor jeder Nachahmung zurückschrecken, als er schon die Christen von jedem Eingehen auf pharaonische Vorbilder abgehalten hatte. Nur insofern konnten sie sich der Einwirkung der alten Denkmäler nicht entschlagen, als sie von ihnen lernten, die schlichten arabischen Hofumfriedungen als Peristyle zu monumentalisiren und wetteifernd zu bedeutenderen Dimensionen zu steigern.

Die Peristyle der Moscheehöfe wurden in den frühesten Werken auch in Aegypten fast überall mit classischen (korinthischen) und nur in selteneren Fällen mit byzantinisirenden Säulen hergestellt, sei es nun,

dass diese den vorhandenen römischen oder frühchristlichen Bauten entnommen oder dass sie nachahmend neu hergestellt wurden. Das classische Horizontalgebälk dagegen findet sich niemals, wie es auch der altchristlichen Kunst fast fremd geworden war. Die Archivolten aber erhielten von vornherein abweichende Constructionen, indem entweder Spitzbogen oder Hufeisenbogen an die Stelle der Halbkreisbogen traten.

Diese die arabische Architektur wesentlich charakterisirenden Bogenformen stammen nicht aus Aegypten. Ebenso wenig sind wir berechtigt, sie als etwas aus der arabischen Heimat Mitgebrachtes anzunehmen, und es bleibt nur übrig, sie in anderen von den Arabern berührten Culturländern zu suchen. In der That sind sie beide in den der arabischen Eroberung erstverfallenen Gebieten, nämlich in Mesopotamien und Persien, schon vor der Invasion nachweisbar: der Spitzbogen bereits in der assyrischen Epoche, der Hufeisenbogen in der Zeit der sassanidischen Dynastie. Dass dem letzteren eine tiefere statische Bedeutung nicht innewohne, ist schon oben bei der Darstellung seiner Entwicklung in dem Abschnitte über sassanidische Kunst dargelegt worden. Von ungleich höherem Werthe war der Spitzbogen, doch beruhte auch seine Verwendung bei den Arabern kaum auf der Erwägung seiner constructiven Vorzüge, sondern eher auf der Hinneigung zu schlankeren und leichteren Verhältnissen, als sie der byzantinische Rundbogen dem Auge darbot. Denn wenn auch die Absicht der Wanderleichterung bei seiner Einführung mitbestimmend war, so lag doch der Hauptgrund vielmehr in dem Streben nach einem höheren Wandausschnitt und nach vermehrter Durchsicht. Dazu scheint das abenteuerliche und phantastische Naturell der Araber zur Bevorzugung des Ungewöhnlicheren, das im Hufeisenbogen und im Spitzbogen vorlag, gedrängt zu haben, wie auch das Anklingen dieser Bogenformen an den emporgezogenen oder geschwungen ausgeschnittenen Zeltvorhang zu deren Einführung beigetragen haben mag. An letzteres denkt man namentlich bei der häufigen Combination beider Formen, dem spitzen Hufeisenbogen, wie bei der rein spielenden Form des sog. Kielbogens, in welcher sogar eine constructive Schwächung der Archivolte liegt. Aber an ernste Aufgaben dachte man kaum, wie denn auch die wichtige Consequenz der Entwicklung des Spitzbogens zum spitzbogigen Gewölbe noch lange nicht gezogen wurde. Denn die Archivolten hatten nur eine leichte Balkendecke zu tragen und ein Obergeschoss wurde überhaupt an Monumentalbauten zunächst nicht versucht.

Dagegen beruhte es wahrscheinlich mehr auf dem altägyptischen Vorbilde als auf einheimischer Tradition, dass die Moscheeanlage in

Aegypten von der im quadratischen Hofe so naheliegenden, ja beinahe selbstverständlichen Centrirung des eigentlichen Cultgebäudes absah. Denn während man, vielleicht im Hinblick auf die Gestaltung des altchristlichen Atriums, in's Mittel des Hofquadrates den Brunnen für die durch den Cult vorgeschriebenen Waschungen setzte, fügte man den gedeckten Raum für Gebet und Lehre an eine der vier Hofseiten, wie sich schon im altägyptischen Tempel ein Hypostyl an den peristylen Hof anschloss (Fig. 87). Dabei verzichtete man aber auffälliger Weise und im Gegensatze gegen das altägyptische wie gegen das altchristliche Vorbild darauf, den Hof dadurch noch weiter als Vorhof zu charakterisiren, dass die Seite, an welche sich die Halle des Gebetes (Mihrab) legte, schon in der Façade besonders ausgezeichnet wurde: man führte vielmehr die Porticus gleichmässig um die vier Seiten und erzielte den nöthigen Gebetraum lediglich dadurch, dass man die Portiken an der Mihrabseite vervielfachte. Noch auffälliger ist, dass man bei dieser Art von Anlagen nie daran dachte, die Hauptaxe des Mihrab durch grössere Dimensionen in der Art auszuzeichnen, wie es an den grösseren altägyptischen Tempeln (Karnak) durch Ueberhöhung und grössere Abstände der mittleren Säulenreihen oder in der christlichen Basilica durch Ueberhöhung und Breiterbildung des Mittelschiffes geschehen war. Es ist dies um so mehr deshalb zu verwundern, weil eine bestimmte Richtung für die Betenden, nämlich hier gegen Mekka hin, noch stricter geboten war, als dies der Ritus für den antiken Tempel oder für die christliche Kirche angeordnet hatte, und weil die Situirung nach gewissen Himmelsrichtungen besonders bei den orientalischen Tempelanlagen allgemein festgehalten worden war. Die Araber aber nahmen bei der allgemeinen Plandisposition auf die Situirung wenig

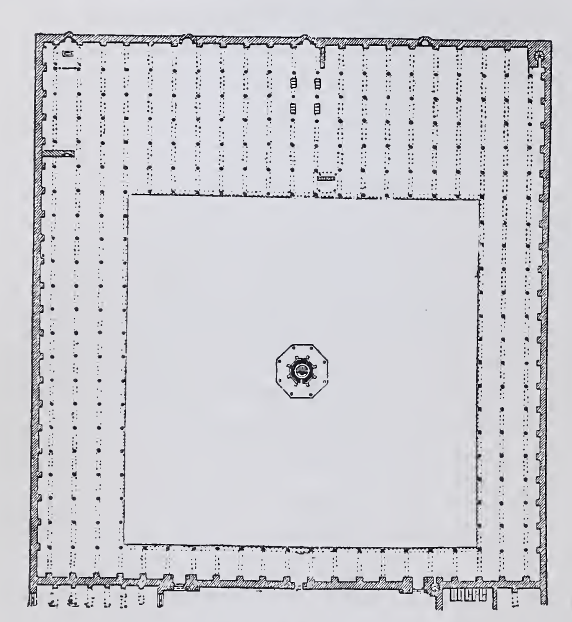


Fig. 87. Grundriss der Moschee Amru in Altkairo.

Rücksicht und kennzeichneten die Gebetsrichtung erst nachträglich durch Einsetzung einer besonderen Kapelle (Kiblah), welche demnach zumeist nicht in der Richtung der Hauptaxe, sondern an irgend einem anderen Punkte oder Winkel der Mihrabseite zu stehen kam und die ganze Anlage sonst in keiner Weise beeinflusste. Ebenso willkürlich sind die anderen Bestandtheile, die Kanzel (Mimbar), der Sitz des Chalifen oder seines Stellvertreters (Maksura), die Gräber der Gründer oder heiligen Patrone angeordnet. Diese hervorragenden Stellen werden gern auch nach aussen durch Kuppeln angedeutet, welche sich daher, meist nach dem Motive des Hufeisenbogens in gebauchter Form hergestellt, ebenfalls planlos über die sonstige Flachbedeckung der Portiken erheben. auch selten, weil meist in Holz gezimmert, auf die Stützen erheblichen Einfluss üben. Auch die schlanken, mit Wendeltreppen meist bis zu einer gewissen Höhe aussen, dann aber innen versehenen Thürme (Minarets), selbst nichts anderes als ummauerte Treppen, welche zu einer abschliessenden Galerie für den Gebetausrufer führen, haben für ihre Lage keine andere Bedingung, als sie in der Ausnutzung der gegebenen Oertlichkeit und in der Absicht, den Ruf des Muezzin der Bevölkerung gegenüber wirksam zu machen, liegt. Die Portale endlich, an den älteren Denkmälern der einzige Schmuck der sonst nach aussen öden und festungsartigen Umschliessungswand, sind selten in der Axe des Hofquadrates, sondern mit Vorliebe an irgend eine Ecke desselben gelegt.

Eine eigentlich architektonische Gliederung findet sich nirgends. Umsomehr Raum ist willkürlich spielendem Schmuck geboten. Wie der Moslem seinen Gebetteppich nicht blos auf Reisen, sondern selbst in die Moschee seiner Wohnstadt mitbringt, so überzieht der islamitische Künstler Fussboden und Wände, ja selbst die Fenstervergitterung mit einem an den Teppich gemahnenden Schmuck. Und diese mit Recht sogenannte Arabeske giebt dem sonst zusammengeborgten Architekturgerüst den nationalen Charakter. Sie hat das Unbegrenzte, Endlose der Erzeugnisse des Webstuhles und duldet keine Wandvorsprünge und gesimsartige Architekturglieder. Der islamitische Decorateur will die Wände so eben wie die Fussböden, um sie ähnlich behandeln, seine textilen Flächenmuster daran aufspannen und diese höchstens in flachen Borten umrahmen zu können. Wo dies die Architekturform unmöglich macht, wie in Bogenausschnitten oder Kuppeln, verfranst sich die Ornamentation, unter Uebertragung eines gestickten oder gewebten Linienspiels auf plastische Formensprache zwischen Sägeschnitt und Spitzenbehang in phantastischer Mitte schwebend, und wie der Wandschmuck nur in Stuckverkleidung herstellbar. Das arabische Stalaktitengewölbe ist

ein Beweis für die völlige Unfähigkeit der islamitischen Architektur, die Decoration aus der Construction zu entwickeln. Die Theile derselben, als kleine Kuppelstücke von den Pendentifs ausgehend, an welchen die Stalaktiten auch am frühesten und am häufigsten auftreten, wiederholen spielend dasselbe Motiv bis zum Kuppelschluss und verrathen dieselbe Vervielfältigungslust und geschickte Reihung, wie sie an der Flächendecoration der Wände begegnet, ausserdem aber auch das Princip der falschen Gewölbebildung vermittelst horizontaler Vorkragung.

Ueberall ist die Linienführung, die Farbe, die Lebendigkeit des Lichtspieles durch die scharfen Kanten des Stuckreliefs unübertrefflich. Die Grundlage des Wandschmuckes ist dieselbe, wie wir sie im Alterthum schon bei einigen orientalischen Völkern, am konsequentesten bei den Phrygern gefunden; Technik und Geschmack aber stehen weit höher als an den textilen Leistungen oder bei deren architektonischen Nachahmungen irgend eines Volkes des Alterthums. Dies erklärt sich wohl durch die jahrhundertelange Concentration des gesammten Kunsttriebes der Nation auf die einzige Technik, welche sie auf ihren Wanderungen begleiten konnte und welche darum nomadischen Hirtenvölkern immer die nächstliegende ist. Denn während die Heerden zur Verarbeitung der Wolle unmittelbar auffordern und eine derartige Thätigkeit den Frauen in der Wüste doppeltes Bedürfniss ist, verlangt das Zelt wie der nackte Boden auch da Gespinnste, wo sesshafte Völker Holz und Stein anwenden. Die treffliche Vorarbeit der Weberei und Stickerei von Zeltteppichen aber musste der Flächendecoration zu gute kommen, sobald sich das wandernde Haus der Wüstenfahrer in festen Wohnplätzen monumentalisirte.

Die Moschee Amru in Altcairo (Fig. 87 und 88), 643 n. Chr., mithin im Jahre 24 der Hedschra (Flucht Muhammed's von Mekka nach Medina) gegründet und die ältest bekannte Eigenschöpfung der Araber ausserhalb ihres Stammlandes, zeigt die beschriebene Anlage bereits völlig durchgebildet. Der annähernd quadratische Bau, äusserlich eine fast vollständig kahle Wand darbietend, ist an der Eingangsseite von einer, zur Rechten von drei, zur Linken von vier und an der dem Eingang gegenüberliegenden Hauptseite von sechs Säulenreihen umgeben. Die sämmtlichen Säulen scheinen römischen oder byzantinischen Baudenkmalen gemischt entnommen. Ueber den vorherrschend korinthischen Capitälen sind verschieden hohe, die ungleichen Säulenhöhen ausgleichende Pfeiler vom Durchmesser der Capitälplatte aufgemauert, welche mit den benachbarten Stützen vermittelst hölzerner Unterzugsbalken verbunden sind. Von diesen Pfeilern aus erheben sich, im Auflager wenig

über sie vorkragend, die in ihrem Scheitel leicht gespitzten Hufeisenbogen. Am ganzen Gebäude sind die Archivolten in einer und derselben Richtung gestellt und über sie die horizontalen Holzdecken ohne weitere schmückende Zuthat gelegt. Die Mitte des freien Hofes wird durch ein achteckiges Brunnengebäude, einen kleinen von acht Säulen umschlossenen Kuppelbau, bezeichnet. Das Uebrige entspricht der obigen allgemeinen Beschreibung, wenn sich auch von dem farbigen Wandschmuck nur mehr wenige Spuren finden.

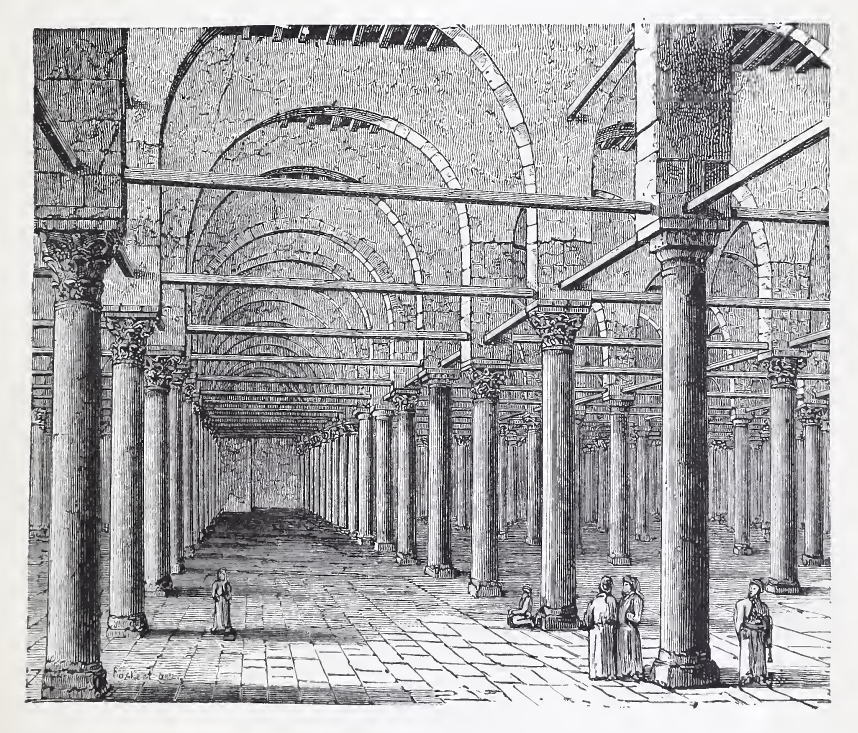


Fig. 88. Inneres der Moschee Amru in Altcairo.

Mehr davon hat sich an der von 879 n. Chr. stammenden Moschee Ibn Tulun in Cairo (Fig. 89) erhalten, deren Arkaden, fünfreihig am Mihrab und dreireihig an den übrigen Seiten, von Pfeilern gebildet werden, die an den Ecken mit Dreiviertelsäulchen von ziemlich selbständigem Gepräge geschmückt sind. Die sie verbindenden Hufeisenbogen, wenig ausgebaucht und spitz abschliessend, sind nicht blos in der Laibung mit reichen Arabesken bedeckt, sondern auch aussen mit bortenartigen Säumen umgeben. Das Brunnenhaus in der Mitte zeigt die Stufenfolge eines quadratischen Unterbaues, eines durch Abtreppung der Ecken octogon

werdenden Aufsatzes und einer leicht zugespitzten, in der Basis kreisrunden Kuppel. Imposant, aber sonst ebenso schmucklos ist der an eine Ecke des Moscheehofes angesetzte Minaret mit mächtiger quadratischer Basis, welcher, der aussen angebrachten Wendeltreppe entsprechend, gleichsam unter spiralischer Abrollung in einen sehr schlanken Oberthurm ausläuft.

Wie schon diese beiden ältesten Moscheen Cairos nicht unbedeutende Verschiedenheiten aufzuweisen haben, so auch die nächstfolgenden Dschama-el-Daher und El Azhar (10. Jahrhundert), die aus dem

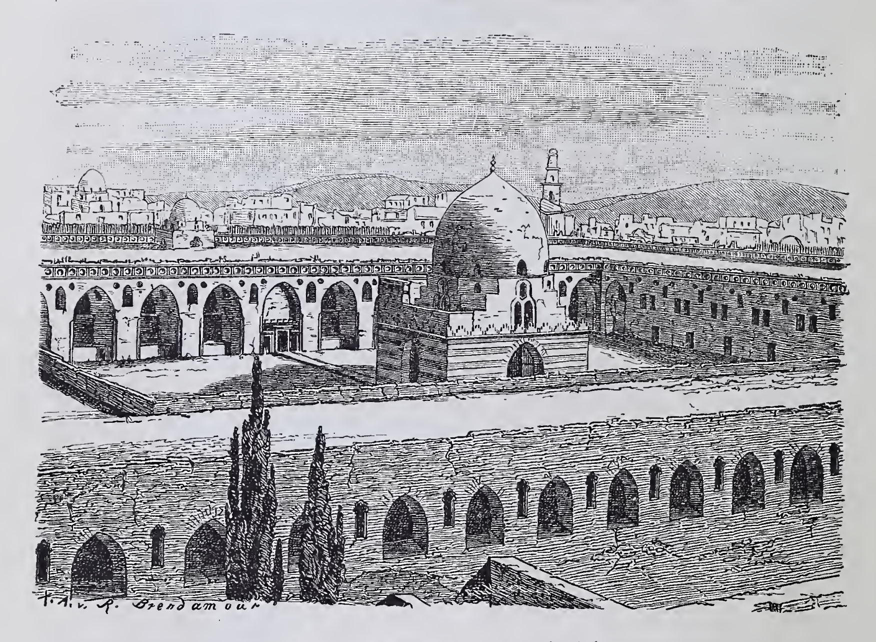


Fig. 89. Die Moschee Ibn Tulun in Cairo.

11. Jahrhundert stammende Moschee el Hakim oder die Moscheen des 12. Jahrhunderts: Barkuk und Salahheddin Jussuf. Trotzdem zeigen sie keinen wesentlichen Fortschritt und kein entschiedenes Uebergewicht einer Säulen- und Bogenform, wenn auch an der letzteren einige abendländische, durch die Kreuzzüge vermittelte Einwirkung bemerkbar wird. Die bedeutendste Leistung der Araber in Aegypten ist jedenfalls die Hassanmoschee von 1356, bei welcher übrigens noch mehr als an der Jussufmoschee europäische Einflüsse fühlbar werden. Der vorher weit überwiegende Hof hat sich hier in einen verhältnissmässig kleinen Lichthof zusammengezogen, der das Centrum einer Art von Kreuzschiffbildung bezeichnet. Die Kreuzschenkel zeigen auf ziemlich niedrigen Wänden

hochgezogene Tonnengewölbe spitzbogigen Profils, von einer Mächtigkeit, wie sie bisher, soweit nachweisbar, von den Arabern nicht angewandt worden. Die Zwischenräume zwischen den Kreuzschenkeln sind wohnhausartig mit Gemächern ausgefüllt und vervollständigen so, soweit es die nicht ganz rechtwinklige Strassenanlage erlaubt, das Oblongum, über welches nur das an die Gebethalle anstossende quadratische Mausoleum des Stifters hinausgreift. Das letztere stellt einen grossartigen Kuppelbau dar, dessen mächtige Pendentifs mit Stalaktitenbildungen bekleidet sind, während die spitze Kuppelwölbung nur im Tambour mit Fenstern geziert, sonst aber, wie die spitzbogigen Tonnengewölbe der Kreuzarme, kahl ist. Würde die Kuppel auf die Hofvierung statt auf die Verlängerung des einen Kreuzschenkels gesetzt sein, so hätte das Ganze mit einer abendländischen Anlage der romanischen Epoche vornehmlich des südwestlichen Frankreichs ebensoviele Aehnlichkeit gehabt wie mit einigen, übrigens baukünstlerisch weit niedriger stehenden Werken des sassanidischen Persien. Selbst die Doppelthürme an der Hauptseite beiderseits vom Stiftergrabe gemahnen an die romanische Thurmanlage. Dagegen zeigt das prachtvolle Hochportal mit seinen

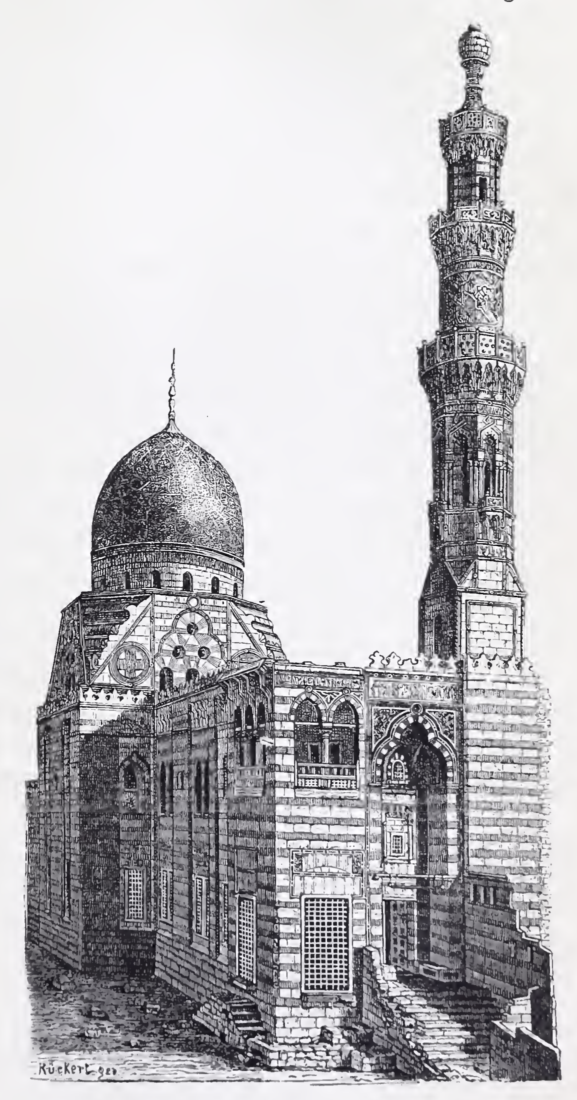


Fig. 90. Aussenansicht der Kait-Bey-Moschee zu Cairo.

reichen Teppichfeldern und Bordüren, namentlich durch die eigenthümliche Ausladung des Gesimses, eher asiatische Motive.

Durch eine ähnliche Portalbildung wie durch den wirksamen Wechsel verschiedenfarbiger Steinarten in horizontaler Richtung zeichnet sich die 1415 gegründete Moschee el Moyed in Cairo aus, die indess sonst wieder zu dem Planmotiv des umsäulten Hofes zurückgekehrt erscheint. Wo der Vorrath an antiken Säulen versagte, griff man zu Stützen, welche, zwischen Pfeiler und Säule in der Mitte stehend, an Unbeholfenheit unerreicht dastehen, wie in der That der ganze Bau trotz der reichen Deckenvergoldungen zu den unglücklichsten Leistungen seiner Zeit gehört. Dafür erfreut wieder die äusserlich verwandte Moschee Kait-Bey in Cairo, um 1483 erbaut, durch prachtvolle und mustergültige Ornamentation, welche dieses verhältnissmässig kleine, aber nicht blos im Inneren, sondern auch aussen (Minaret und Gründergrabmal) höchst geschmackvoll ausgestattete Werk zu einer der Perlen ägyptisch-islamitischer Architektur macht (Fig. 90).

Von der älteren Profanarchitektur Aegyptens aus der muhammedanischen Epoche ist wenig erhalten oder mit Sicherheit zu datiren. Doch kann wohl angenommen werden, dass der Hausbau, nachdem einmal eine gewisse Höhe erreicht war, so wesentliche Aenderungen nicht mehr erfahren hat, um nicht aus der Summe der Erscheinungen und dem noch herrschenden Typus eine ziemlich sichere Schlussfolgerung zu erlauben. Was zunächst das Wohnhaus betrifft, so verhielt sich auch hier das Aeussere untergeordnet und lediglich abwehrend. Im Erdgeschoss gelangt das Portal nur ausnahmsweise zu höherem Schmuck, ist aber immer darauf berechnet, selbst gegen Gewalt Sicherheit zu bieten. Die Fenster, im ersten Geschosse klein und unregelmässig disponirt, werden erst im zweiten luftig und geräumig und ersetzen durch dichtvergitterte Vorsprünge die Balcone des italienischen oder die Erker des nordischen Wohnhauses. Doch entwickeln sich die Wohnräume keineswegs nach den durchgängig engen, dafür aber auch schattigen Strassen, sondern vielmehr nach stattlichen Hofräumen, welche durch Säulenhallen mit phantastischen Bogenverbindungen, durch bunte Pavimente von Marmor oder glasirten Fliesen, durch Springbrunnen und die Teppichverschlüsse der Thüren und Fenster einen ungemein malerischen Eindruck gewähren. Auch die Wohn- und Schlafgemächer, in welchen meist aufgemauerte Bänke das Mobiliar ersetzen, namentlich aber die Baderäume sind durch ihre verschiedenen Pläne, Höhen- und Deckenverhältnisse von reizender, durch die stets polychrome Ausstattung noch wesentlich gehobener Abwechslung.

Eine Art Cult treibt der Araber mit dem Wasser, und während er selbst im Hause das belebende Element mit besonderem Schmucke zu umgeben sucht, verleiht er den öffentlichen Brunnen eine ganz hervorragende Ausstattung. Das zeigen z. B. der unter dem Namen Hod Abderrhaman Kiaya bekannte und der bei Souq el Asr gelegene Brunnen in Cairo. Sonst bieten grosse Kaufhöfe und die Karavanserais die meiste Gelegenheit zu monumentaler Ausführung, die sich jedoch selten über die symmetrische Ausstattung abendländischer Güterhallen und Magazine erhebt.

Wie viel von all diesen Eigenthümlichkeiten aus arabischem Samen auf ägyptischem Boden sich entfaltete, wissen wir nicht. Denn was davon in der älteren Chalifenstadt Persiens vorgebildet worden ist, hat die von den Mongolen 1220—1405 gründlich vollzogene Zerstörung aller älteren Denkmäler Bagdads unserer Kenntniss entzogen. Es ist diese Lücke doppelt zu beklagen, da Persien als das von den Arabern zuerst eroberte Land nicht blos die ersten Spuren der islamitischen Kunsterhebung zeigen, sondern auch, so lange Bagdad an der Spitze der ganzen muhamedanischen Civilisation stand, im weitesten Umfange tonangebend sein musste. Man kann den Namen des grossen Zeitgenossen Karls des Grossen, Harun al Raschid († 809), nicht nennen, ohne damit sofort ein Bild der Cultur und des Glanzes zu verbinden, wie es zu seiner Zeit keine Stadt der Welt mehr denn die Chalifenstadt als Hauptsitz der islamitischen Bildung im 8. Jahrhundert entfaltet haben mochte. Drang doch der Ruf der jugendlichen Architektur Bagdads über Damaskus bis ins römische Abendland, so dass sogar byzantinische Kaiser sich im Palaste zu Bagdad Vorbilder für Sommerpaläste holten (Theophilus 829—842). Zu vermuthen ist, dass altpersische, sassanidische und nordindische Einflüsse die Gestaltung der Architektur des alten Chalifats bedingten, ob aber eine zur Zeit noch fehlende genaue und wissenschaftliche Untersuchung der dürftigen altmuhammedanischen Ueberreste Persiens ausreichen würde, diese Vermuthung zu sichern, bleibt dahingestellt.

Die Baulust und der Luxus des muhammedanischen Ostens wurden auch nicht gemindert, sondern nur versetzt, als gegen Ende des 9. Jahrhunderts das Chalifat von Bagdad in's Sinken gerieth. Die in die Regierungszeit Al Motamid's (870—891) fallende Emancipation einerseits Aegyptens und andererseits Bokharas veränderte zwar die Culturlage nicht wesentlich. Auch das samanische Chalifat von Schiras behauptete sich nur ein Jahrhundert (932—1056) und nicht viel länger die von Sabuktagin begründete Dynastie der Ghasnaviden westlich vom Indus,

denn schon 1183 wurde das glänzende Ghasni zerstört. Ein ebenso breites als fruchtbares neues Culturfeld aber erschloss sich dem Islam, als mit dem Fall von Ghasni zusammenhängend die Schaaren des Schahab-ud-din aus dem Stamme Ghori sich 1190 über Indien ergossen und nach der Eroberung von Delhi und Canuge (1193—1194) in einem Menschenalter unter den thatkräftigen Begründern der turkomanischen Pathan-Dynastie die ganze Halbinsel bis an den Ganges dem Halbmonde unterwarfen.

Denn während die Bauten des Chalifen Mahmud (977—1030) in Ghasni den gleichzeitigen Moscheen Cairos noch näher stehen als den buddhistischen und Iaina-Tempeln Indiens, so wirkte im Herzen Indiens das einheimische Vorbild auf die islamitischen Eroberer in den ersten Jahrhunderten wahrhaft bestrickend. Die grosse Mannigfaltigkeit der altindischen Architektur aber brachte es mit sich, dass den territorialen Stylverschiedenheiten der Hindus entsprechend eine grosse Zahl von bebesonderen islamitischen Local-Stylen sich entwickelte, deren Fergusson nicht weniger als dreizehn aufzählt, zum Theil gleichzeitig, zumeist in zeitlicher Aufeinanderfolge nacheinander auftretend. Gemeinsam ist fast allen einheimisch-indische Formensprache namentlich der Säulen und Pfeiler wie der Ornamentik bei fast durchgängig islamitischer Planbildung.

Schon von Anfang an bethätigte die Pathan-Dynastie die den Turaniern eigene Baulust mit entschiedenem, die Hindus weit überbietendem Dispositionstalent. Alles Decorative dagegen überliessen sie den geschickteren Händen der unterworfenen Indier, ja sie entnahmen es sogar zumeist, wie es die Erbauer der altchristlichen Basiliken den römischen Baudenkmälern gegenüber gethan, den buddhistischen und besonders iainischen Bauten. Die älteste Moschee Indiens, die Kutub-Moschee zu Alt-Delhi (1196—1235), zeigt dieselben Säulen wie der iainische Vimala Sah-Tempel in Mount Abu. Die Moschee von Canuge, die übrigens ursprünglich ein Iaina-Tempel gewesen, verräth innen keine Spur von islamitischen Formen, obwohl sie im Plan eine Umgestaltung erfahren hat, welche an die Amru-Moschee von Cairo erinnert, und namentlich in der Umfassungsmauer muhammedanisch stylisirt ist. Dieselben Verhältnisse begegnen selbst noch bei der späteren Moschee in Dhar bei Mandu, in der Moschee des Forts zu Iaunpore, an einigen Moscheen zu Achmedabad und anderwärts.

Auffällig ist die anfängliche Unkenntniss der Bogenconstruction trotz grosser Vorliebe für spitz- oder kielbogige Portale und Kuppeln. Die Kielbogen an der Westseite der Kutub-Moschee, wie deren wenige Kuppeln, sind entweder ganz oder soweit als möglich in horizontalen

Steinlagen hergestellt und dann durch schräg gegeneinander gelehnte Steinbalken abgeschlossen. Ganz in Horizontallagen sind die Kielbogen der 1200—1230 entstandenen Moschee von Aschmir hergestellt, deren säulenreicher Hofbau mit nicht weniger als 32 monolithen Kuppeln geschmückt ist (vgl. Fig. 91). Bei diesen findet sich noch die lange beibehaltene iainische Anordnung, welche die rechtwinklig gestellten Stützen durch dreieckige, über die Winkel gelegte Deckplatten in's Achteck überführt und so zur Aufnahme der Kuppel geeignet macht. Erheben sich auch diese beiden Moscheen durch ihre iainische Ausstattung zu den reichst ornamentirten, die es überhaupt giebt, so stehen sie doch constructiv noch auf ziemlich niedriger Stufe. Auch die wunderlichen indischen Minarets der älteren Epoche, welche übrigens mehr als Siegessäulen in der Art der altindischen Lâtdenkmäler, denn als Moscheethürme für den Gebetausruf zu betrachten sind, erscheinen in constructiver Hinsicht nicht besonders bemerkenswerth. So der berühmte Minaret der Kutubmoschee zu Delhi, welcher bei kreisförmigem Plan von $15\frac{1}{2}$ m im unteren Durchmesser in fünf Absätzen zu einer Höhe von 73 m sich erhebt, und bei gleichstarker Verjüngung in einer winzigen Abplattung der Spitze endigt. Denn die mittelst Vorkragung der horizontalen Steine gebildeten fünf Galeriegesimse sind baukünstlerisch ebenso unbedeutend wie die an Schaft- und Pfeilerbündel gemahnende Canellirung der drei unteren Geschosse. Weit höher stehen die Versuche eines kunstreicheren Systems der Ueberführung vom quadratischen Bau in's Achteck und zum kreisförmigen Kuppelauflager, wie sie zunächst die Kuppelgräber bei der Kutubmoschee zu Delhi, des Altumsch († 1235) und des Ala ud-dîn Khilij († 1310) durch spitzbogige Pendentifs nach stufenförmigem Ueberkragungssystem zeigen. Die Herstellung der Pendentifs vermittelst kleiner von den Winkeln des Rechteckes ausgehender Spitz-

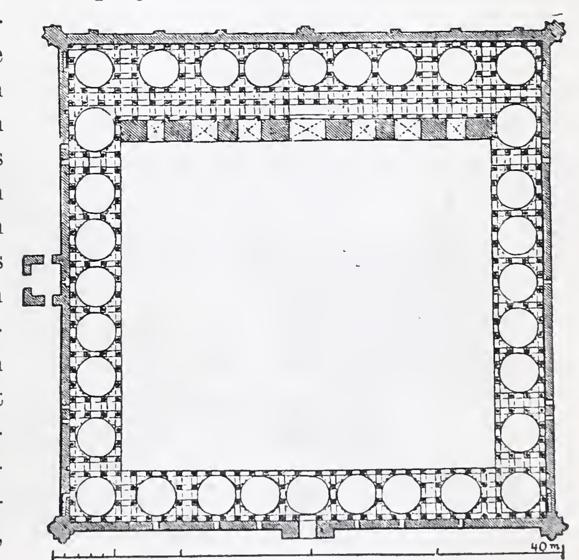


Fig. 91. Plan der Moschee zu Aschmir.

bogen, die in mehrerer Reihen übereinander nach oben naturgemäss an Zahl zunehmen, scheint zur Zeit nicht vor einer aus dem Ende des 14. Jahrhundert stammenden Moschee in Alt-Delhi nachgewiesen: sicher aber ist deren Zusammenhang mit den Stalaktitenbildungen Aegyptens und Spaniens.

Mittlerweile hatten sich die Moslems Indiens des üppigen Hindu-Einflusses grösstentheils entledigt, wofür die Bauthätigkeit des rauhen Tugluck Schah (um 1320), des Gründers von Neu-Delhi, epochemachend gewesen zu sein scheint. Finden sich auch noch immer Iaina-Säulen und -Pfeiler verwendet, so drängt sich doch strenge Einfachheit

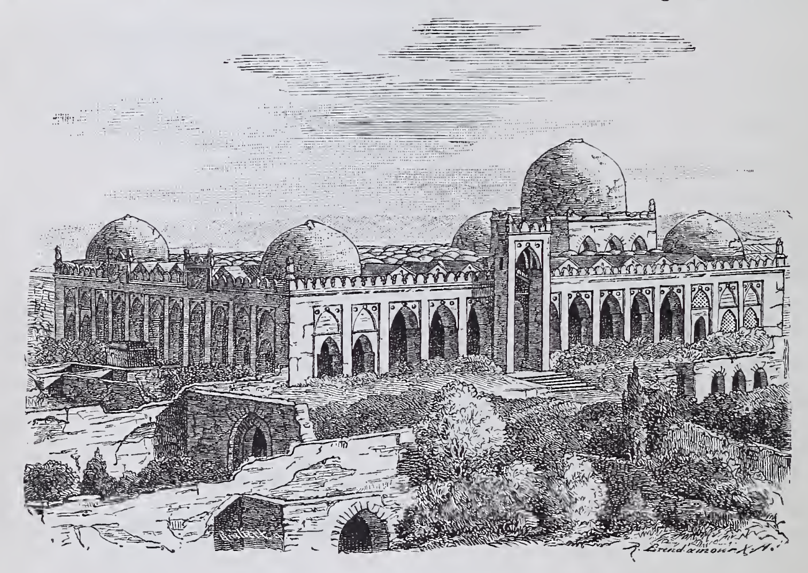


Fig. 92. Moschee zu Kalburgah.

der Ausstattung und mehr constructive Gründlichkeit in den Vordergrund. Die Moscheen von Iaunpore, wo Khoja Jehan im Jahre 1397 sich unabhängig gemacht, von Achmedabad, von Achmed Schah 1411 gegründet, von Kalburgah (1347—1435) und von Mandu, wie die grossartigen Gräber zu Butwa, nehmen an Umfang immer zu, freilich unter Verlust hinsichtlich der einheimischen Ornamentation. Mehrstöckige Säulenstellungen mit symmetrischen, grossen Kuppelsälen verleihen der Kiblah eine bei den abendländischen Muhammedanern seltene Bedeutung, noch wirksamer durch Hinweglassung der Hofumfriedung an der Eingangsseite. Gelegentlich wird der ganze Hofraum selbst durch eine Fülle von Kuppelräumen ersetzt, wie z. B. in der Moschee zu Kalburgah, welche den Innenraum durch 76 von 100 Pfeilersäulen getragene Kuppeln ganz gedeckt zeigt (Fig. 92). Baukünstlerisch am höchsten steht

freilich die reiche, geschmackvolle und constructiv raffinirte Anordnung der Pendentifs der Hauptkuppeln, wie sie indess erst im 16. Jahrhundert auftritt. Die Pendentifs der Dschumma-Moschee (Fig. 93 u. 94) und des Mahmud-Grabes zu Bischapur zeigen eine constructiv bewunderns-werthe Ausbildung, dadurch von besonderem Interesse, dass ihre Motive den übrigens rundbogigen Bildungen Russlands unzweifelhaft verwandt erscheinen. Uebrigens fallen diese Bauten bereits über unsere Epoche hinaus, welcher namentlich auch die glänzenden Schöpfungen des grossen

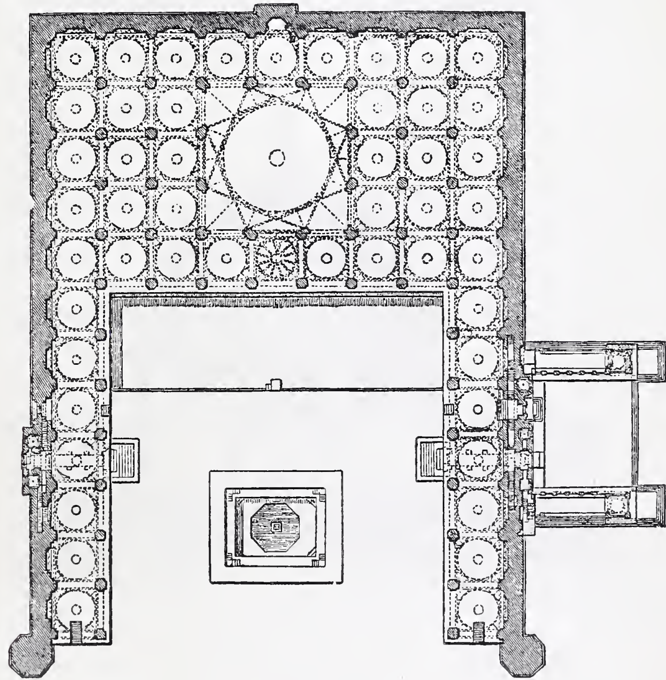


Fig. 93. Plan der Dschumma-Moschee zu Bischapur.

von dem Tamerlan-Sprössling Baber 1494 gegründeten Mogul-Reiches zu Gwalior, Neu-Delhi (Dschehan-Abad), Futtehpore Sikri, Allahabad, Secundra, Mehal, Agra u. s. w. nicht mehr angehören, als zum Theil selbst bis in's 18. Jahrhundert herabreichend. Hatte jedoch schon die Pathan-Dynastie sich den Ruhm erworben, „wie Riesen gebaut und wie Juweliere verziert zu haben", so wussten die Grossmoguln zu Neu-Delhi und zu Agra in Moscheen, Palästen und Gräbern mit der imponirenden Grossartigkeit der meist auf mächtige Terrassen gesetzten Anlagen und mit geistreicher Construction nicht blos gediegene Feinheit der Detail-verhältnisse und des gesammten Ornamentes, sondern auch eine verständliche und einheitlich harmonische Planbildung zu verbinden, wie sie selbst

im maurischen Spanien nicht erreicht worden ist. Und man darf behaupten, dass der Einfluss der Mogul-Architektur auf das ganze islamitische Asien und selbst darüber hinaus in den russischen und türkischen Osten Europas hinein vom 16. Jahrhundert an ebenso gross geworden ist, als anfangs umgekehrt der byzantinische auf die Anfänge der muhammedanischen Kunst gewesen war, so zugänglich auch das begabte Mogul-Dynastengeschlecht Akbar des Grossen († 1605) sonst abendländischer Civilisation sich erwies.

Noch früher als die östliche Grenze der den Alten bekannten Culturwelt am Ganges und Brahmaputra hatten die siegreichen Waffen der Nachfolger des Propheten den westlichsten Punkt der Welt des Alter-

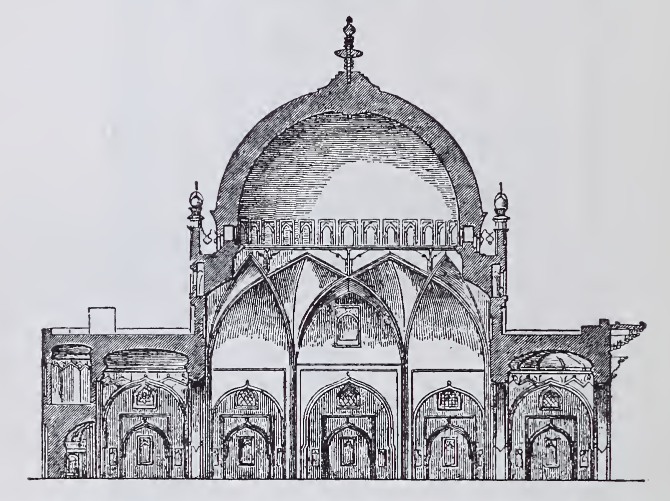


Fig. 94. Plan und Durchschnitt der Hauptkuppel der Dschumma-Moschee zu Bischapur.

thums erreicht. Freilich nicht auf dem schon von den phönikischen und griechischen Colonisatoren und Kaufleuten so vielbefahrenen und bequemen Wege durch die Herzader der antiken Cultur, das Mittelländische Meer, welchem das lange Zeit seeunkundige Wüstenvolk zum Glück für Europa nicht gewachsen war, sondern auf der ermüdenden, aber durch die benachbarte Sahara die Bedawi's anheimelnden Verbindungsstrasse der antiken Städte Nordafrikas, welche eine reiche Kette von Eroberungsobjecten und oasenartigen Ruhestätten darbot. Im 7. Jahrhundert scheint Kairovan bei Tunis die bedeutendste Schöpfung der Eroberer gewesen zu sein, am Anfang des achten hatten sie die Meerenge von Dschebel el Tarik (Gibraltar) erreicht, und wenige Jahrzehnte später war ein grosser und zwar der blühendste Theil Spaniens in ihren Händen.

Abderrhaman, aus dem sonst den Abassiden erliegenden Hause der Moaviah, hatte dort ein unabhängiges Königreich und zu Cordova einen Herrschersitz geschaffen, der dem abassidischen Chalifenthron Harun al Raschid's nahezu ebenbürtig war, ja dessen Glanz sogar überdauerte. Nachdem man sich einige Jahre zum Theil wie zu Damaskus in paritätischer Toleranz mit den christlichen Cultstätten beholfen hatte, war auch in Andalusien eine Baulust erwacht, welche Cordova neben Bagdad, Cairo und Delhi in eine Linie stellte. Und wie dort die älteren persischen, byzantinischen und iainischen Baudenkmäler, so wurden für die maurische Architektur Iberiens neben der von Aegypten importirten Tradition in Bezug auf den Säulenschmuck die römischen und altchristlichen Bauten Spaniens hauptsächlich massgebend, während sich für deren Archivoltenverbindung zunächst fast ausnahmslos der Hufeisenbogen einbürgerte.

Erlebte auch Abderrhaman die Erfüllung seines stolzen Wunsches, die grossen Moscheen von Damaskus, Bagdad und Jerusalem zu erreichen, ja zu überbieten, nicht mehr selbst, so erwuchs doch die Moschee von Cordova nach mehr als zweihundertjährigem Bau (785—1000) zu einem sonst nirgends erlangten Umfang und Säulenreichthum. Freilich war es auch nur bei der arabischen Hofanlage möglich, durch verschiedene einseitige Ansätze eine Planerweiterung zuletzt bis zum Vierfachen des ursprünglichen Areals zu erzielen. Es lassen sich dabei drei Vergrösserungen unterscheiden. Zunächst nämlich erhielt die als Gebethalle dienende Hofseite südlich den breiten, mit der prachtvollen Kapellenreihe abschliessenden Zuwachs. Dann wurden östlich den elf Schiffen acht weitere angestückt, wie auch dem Hofe eine entsprechend grössere Breitenausdehnung gegeben wurde. Endlich aber wandelte man den Hof selbst durch einen Säulenwald in eine gedeckte Halle um, dieser selbst nördlich eine neue beträchtlich grössere Hofanlage vorsetzend, wodurch sich das mächtige Rechteck auf 180 m Länge und 136 m Breite vergrösserte (Fig. 95 u. 96).

Dass dadurch die ursprüngliche Axenstellung der Gebethalle verloren ging, indem jetzt die Haupträumlichkeiten nicht mehr in die Mittellinie der ganzen Anlage zu stehen kamen, konnte umsoweniger stören, als schon bei den ägyptischen Vorbildern eine symmetrische Tendenz niemals herrschte und die Lage der Kiblah immer nur von der Richtung gegen Mekka abhängig war, folglich nur ausnahmsweise mit der Axenrichtung des Hofvierecks zusammenfiel. Von vornherein war jedoch die Hauptaxe hier mehr betont wie in den Vorbildern von Cairo, denn das mittlere Schiff, bei gleicher Höhe um ein Weniges breiter als die übrigen Schiffe, mün-

dete auch in die Kiblah aus, welche beiderseits symmetrisch angelegte Kapellen umgaben. Dies machte sich freilich im Aeusseren kaum bemerklich, wo die festungsartigen Umfassungswände in den mächtigen verschieden starken und ungleich von einander abstehenden Streben wie in den wohl auch ursprünglich ziemlich unregelmässig vertheilten hufeisenbogigen Zugängen und Fenstern mehr der örtlichen Zweckmässigkeit entsprechen.

Der Vorhof, von dem gewaltigen Areal nur ein Drittel einnehmend,

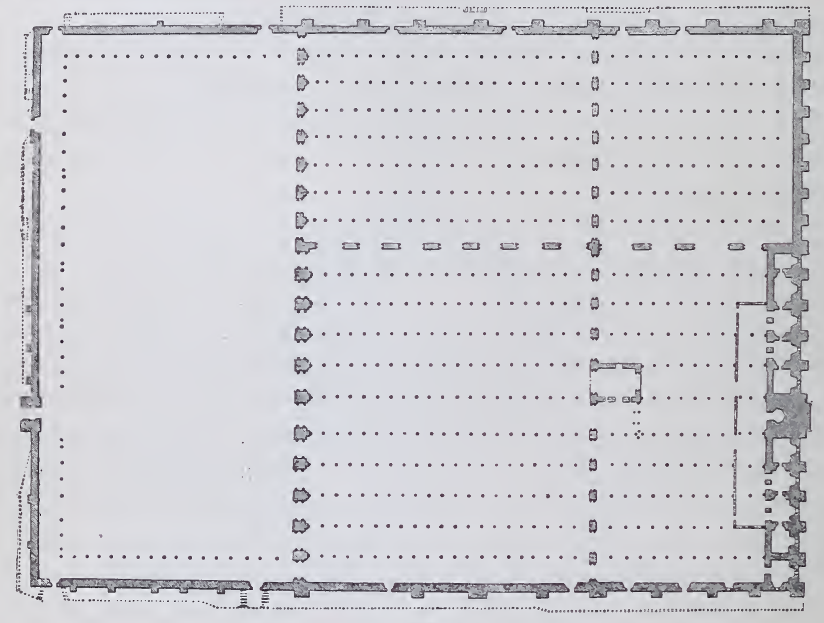


Fig. 95. Grundriss der Moschee von Cordova.

ist an drei Seiten von einem einfachen Säulengang umschlossen, welcher an baulich ganz willkürlichen und mit den Eingängen in gar keiner Beziehung stehenden Stellen die Säulen verdoppelt zeigt. An der vierten (Mihrab-) Seite tritt eine kräftige Pfeilerreihe an die Stelle der Portiken, welche, durch Spitzbogen verbunden, die Eingänge zu den 19 Schiffen des bedeckten Raumes bezeichnet. Dieser, einen Flächenraum von 16 000 qm bedeckend, bildet ein im Wesentlichen gleichartiges Epistyl von ursprünglich weit über tausend, jetzt noch an 850 Säulen, deren Schäfte, aus Spanien und den Nachbarländern zusammengeholt, in grauem und rothem Granit, Jaspis und weissem Marmor wechseln. Die Basen sind durchweg verschmäht oder in Folge nachträglicher Pavimenterhöhung unsichtbar geworden. Die unter sich fast durchaus gleichen korinthisirenden Capitäle dürften wohl nur in den westlichen Theilen antik

oder frühchristlich sein, im Uebrigen verrathen sie in ziemlich uniformer und roher Nachbildung die Entstehung in der Bauzeit der Moschee. An frühchristliche Praxis gemahnen auch die stark ausladenden kämpferartigen Aufsätze, die an die Stelle der Capitälplatten getreten sind, um den lediglich zur Verspannung dienenden unteren Hufeisenbogen wie den kurzen Pfeilern, welche die rundbogigen Archivolten darüber tragen, zum Auflager zu dienen. Auf den Scheiteln der oberen Archivolten, welche durchgängig gleiche Höhe erreichen, ruhte das offene, 1715 durch



Fig. 96. Innenansicht der Moschee von Cordova.

leichte Gewölbe ersetzte Dachgestühl, wobei selbstverständlich den neunzehn Schiffen entsprechend parallele bleibedeckte Giebeldächer angeordnet wurden, deren Traufrinnen den Säulenreihen entlang gezogen waren. Die Axenrichtung nach der Kiblah ist durch ornamentalen Schmuck der Pfeiler über den Säulen wie durch Musterung der oberen Bogen ausgezeichnet; mehr und überaus gediegenen Reichthum zeigen die kapellenartigen Räume am Südende, den meisten die übrigens etwas jüngere sog. Villa viciosa in der Mitte des Epistyls. Die feinen Constructionen der Kuppeln, die kleeblattförmig ausgebuchteten Bogen und sich kreuzenden Bogenstellungen, die prachtvollen goldgrundigen Mosaiken (Fesi-

fisa) der Wandflächen, die reichen Schriftbordüren und Keilsteinzierden, durch welche diese hervorragenden Stellen sich auszeichnen, fügen noch einen besonderen Reiz zu dem auch sonst zauberhaften Durchblick durch den Säulenwald mit den doppelten übereinander gesetzten freien Bogen, deren Spiel die geradlinigen Decken- und Dachgerüste der Basiliken gleichsam in Wellenschwingungen übersetzt zeigen. Wie dürftig wirkt dagegen der in das Herz der Anlage hineingepflanzte spätgothische Cathedralenchor, der übrigens bei der ungeheuren Ausdehnung des Ganzen sich dem Eintretenden zunächst gar nicht aufdrängt, da man in schräger Richtung nirgends den ganzen Säulenwald mit dem Auge durchdringen kann. Nichtsdestoweniger können die organischen Gebrechen der Anlage nicht übersehen werden, so namentlich die Verdoppelung der Bogen, die Unruhe der vielen Durchbrechungen und Durchschneidungen, das Missverhältniss der Säulenhöhe zu dem darüber gethürmten Bogenwerk und das Fehlen eines dominirenden Kernes als Mittel des Ganzen.

Der in der Moschee von Cordova vorliegende ältere Baustyl der Moslems in Spanien, im Wesentlichen Verbindung von korinthischen Säulen mit Hufeisenbogen unter ziemlich beschränktem ornamentalen Schmuck begegnet auch an anderen Orten. So z. B. in der jetzt als Kirche unter dem Namen Cristo de la Luz bekannten kleinen Moschee oder Synagoge zu Toledo, einem quadratischen Bau mit vier Säulen im Mittel, die unter sich und mit den Aussenwänden durch Hufeisenbogen verbunden neun Kuppeln stützen. Wie aber schon die Prachtkapellen in der Moschee zu Cordova durch Heranziehung byzantinischer Decorationsweise in Marmorincrustation und Mosaik eine zweite Entwicklungsphase verrathen, so gehörte derselben unzweifelhaft der prachtvolle Palast in Az-Zahra bei Cordova an, welcher von dem glanzliebenden Abderrhaman III. (912—961) gebaut, leider schon 1008 von den Mauren aus Marocco gründlich zerstört wurde. Ist auch der Bericht von den 4300 Säulen dieses Palastes aus Afrika, Spanien, aus dem byzantinischen Reiche und selbst aus Rom übertrieben, so erinnert die sonstige Beschreibung so sehr an die Kapelle Villa Viciosa der Moschee zu Cordova, dass wir auch hier jene byzantinisirende Entwicklung der Decoration annehmen dürfen, deren Bethätigung übrigens auch direct bezeugt wird.

Nachdem aber die Mauren unter der maroccanischen Dynastie des Almoraviden Yussuf ben Teschfin, von den spanischen Arabern 1086 gegen die Christen zu Hilfe gerufen, ihre Waffen bald auch gegen ihre Schutzbefohlenen gewendet hatten, konnte diese afrikanische Invasion einen Umschwung nur befördern, wie er wahrscheinlich schon ein Jahrhundert früher durch den Begründer der Sahandscha-Dynastie, den Berber-

häuptling Zawi, in Granada angebahnt worden war. Der byzantinische Einfluss trat nämlich gegen den afrikanisch-ägyptischen zurück. Die niedrigen, etwas schwerfälligen Verhältnisse des corduanischen Styls machten den schlankeren Afrikas, die rundbogige Hufeisenform dem Spitzbogen Platz, und es begann jene Stylphase, welche man im buchstäblichen Sinne die maurische nennen kann und die in der Alhambra zu Granada ihren Höhepunkt und Abschluss fand. Leider ist die 1172 gegründete Moschee von Sevilla, eine der umfänglichsten Schöpfungen des Islam, nur mehr in geringen Fragmenten erhalten, doch verräth der gewaltige Minaret von 1195, jetzt Glockenthurm der Kathedrale und unter dem Namen der Giralda (von der Windfahnen-Figur auf dem Renaissance-Oberbau) weltbekannt, schon den Durchbruch einer neuen Bauweise. Fenster, Blendarcaden und Flächenverzierung zeigen bereits den Anfang jenes zierlichen, spitzen- und filigranartigen Reichthums, wie er von nun an die maurischen Denkmäler charakterisirt; der Hufeisenbogen ist dem manchmal kielförmig geschweiften Spitzbogen fast ganz gewichen, die Säulchen werden schlanker und zeigen das tastende Streben nach eigenartigen Capitälformen. Alles weist auf einen neuen, von Marocco ausgehenden Einfluss, wie man auch verwandte Thurmbildungen sonst nur an der Spanien gegenüberliegenden afrikanischen Küste findet.

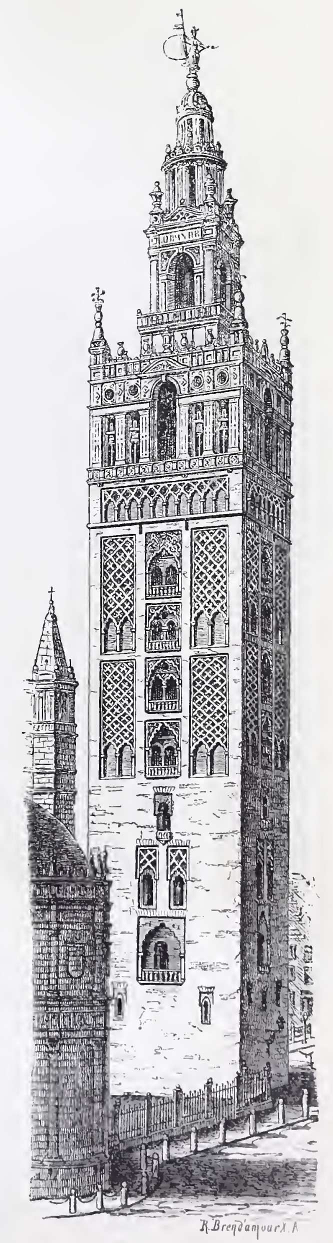


Fig. 97. Der Minaret der Hauptmoschee von Sevilla (Giralda des Domes).

Das wichtigste maurische Bauwerk Sevillas wäre wohl der Alcazar (Palast), in der Hauptsache gleichzeitig der Moschee wie der Giralda (Fig. 85), wenn derselbe seine ursprüngliche Gestalt aus dem 12. Jahrhundert bewahrt hätte. Leider aber erfuhr der Bau selbst noch nach der Besitzergreifung Sevillas durch die Christen (1353—1364) mancherlei Veränderungen und Erweiterungen, wenn

auch im maurischen Style und durch maurische Bauleute. Diese Zusätze aus christlicher Zeit tragen begreiflicherweise ein secundäres, von dem Alhambrastyle abhängiges Gepräge, während andere erst im 16. Jahrhundert auf Befehl Kaiser Karl's V. ausgeführte Theile, worunter der Patio de las Doncellas vor dem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Salon de Embajadores, sich durch ihre Renaissancesäulen verrathen. Die Benutzung des Palastes als solchen bis auf den heutigen Tag hatte überdies so zahlreiche Erneuerungen zur Folge, dass derselbe, ebenso wie die sog. Casa de Pilatos in Sevilla, kaum irgendwo mehr ein sicheres Bild der ursprünglichen Gestalt darbietet.

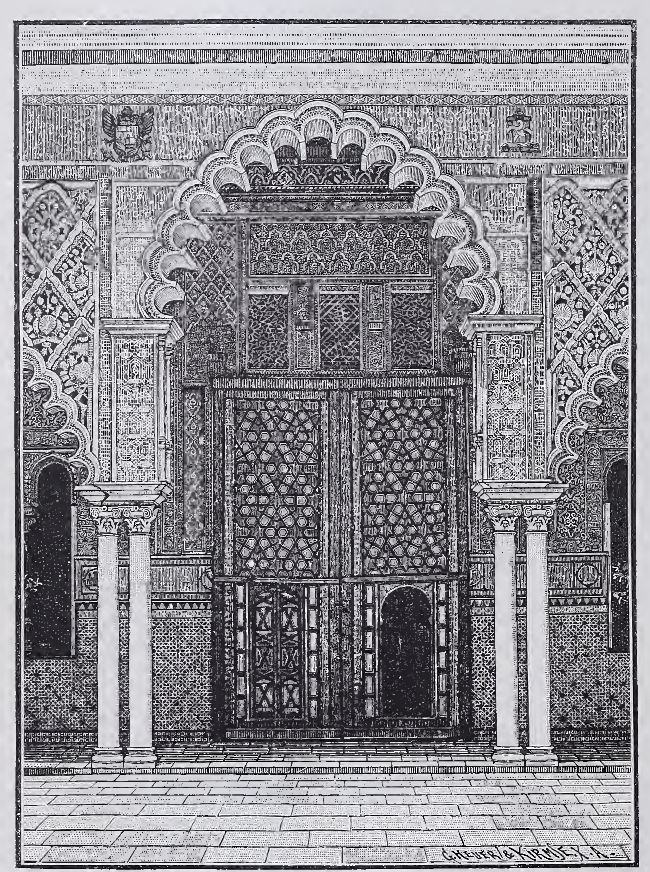


Fig. 98. Aus dem Alcazar zu Sevilla.

Granada kam erst nach der Wiedereinnahme von Cordova und Sevilla durch die Christen in Aufnahme. Seit es Ibn-ul-Ahmar um 1240 zur Selbständigkeit erhoben, wurde es zum Mittelpunkt arabischer Kunstindustrie, zur Pflegestätte von Kunst und Wissenschaft, zum Sitz eines Hofes, welchem Bildung und Ritterlichkeit das doppelt glänzende Gepräge gaben. Die Natur selbst schien die romantische Richtung zu begünstigen. Die üppige Vega, das Thal des Xenil und des Darro fand hier in den schneebedeckten Gebirgen der Nachbarschaft jenen Contrast und jenen reichen landschaftlichen Abschluss, wie er den Eindruck auf empfängliche Gemüther niemals verfehlt.

Leistete schon die industrielle wie die ritterliche Bevölkerung in ihrem Hausbau hier mehr als sonst, so erhoben die maurischen Könige Granadas ihren Palast im Innern der hochgelegenen Alhambra (die „Rothe“, von der Farbe der Festungsmauern) zu ebenso zauberhafter als wohnlich angenehmer Pracht. Die in der Hauptsache aus dem 14. Jahrhundert stammende und von Muhammed III. († 1311) bis Muhammed V. († 1390) herrührende Anlage ist in ihren wichtigsten Theilen erhalten, nur die Haremanlagen, die Bauten für das Hofgesinde und der grosse Vorhof sammt den Haupteingängen zum Myrthenhof wie zum Löwenhof, welchen Karl V. einen wüsten Renaissancebau vorsetzte, sind verschwunden. Man wird indess nicht weit fehlgreifen, wenn man sich die Hauptseiten dieses Vorhofes in der Art der Façade des Alcazars zu Sevilla (Fig. 85) vielleicht mit einem Thorbau an der Eingangsseite vergegenwärtigt.

Nirgendwo hat die Architektur der Moslem eine Ausbildung erlangt, welche ihre landeigene Art so organisch und zugleich so selbständig ausspräche als an diesem verhältnissmässig späten Werke, kaum irgendwo aber auch eine höhere und reizvollere Schönheit entfaltet. Es ist als ob sich die arabische Cultur nach langer Abhängigkeit von der abendländischen wie byzantinischen Civilisation auf ihr eigenstes Wesen besonnen und dieses baulich zum Ausdruck gebracht hätte: indem sie das Zelt des Scheichs architektonisch monumentalisirte und dabei den Charakter des schlanken Gestänges und bunten Teppichbehanges treu bewahrte. Dabei ging nichts von all dem phantastischen Märchenzauber verloren, der sich unter dem Eindruck der Oasenruhe und poetischen Rast-Kurzweil darüber ergossen hatte. Marmor, Holz, Fayence und Stucco fügen sich geschmeidig den Anforderungen jener textilen Motive, wie sie dem Araber von Anfang an geläufig waren. Dass aber diese auf dem langen Wege am Saum der Sahara, welcher die Mauren mit dem muhammedanischen Mutterlande verband, nichts eingebüsst, sondern vielmehr eine so unversiegliche Nahrung erhalten hatten, um auch am Guadalquivir der Wüstenheimat und der Wüstenwanderung mit seinem Zeltleben und seiner Poesie nie mehr vergessen zu lassen, ist leicht begreiflich. Ebenso, dass die höchste Entwicklung der arabischen Cultur an dem entlegensten Ende sich findet, wie ja auch die Blüthen an den äussersten Zweigen anzusetzen pflegen. Wie aber vor Jahrtausenden die phönikische Civilisation über Karthago Südspanien umsponnen hatte, ehe sie den römischen Waffen und der römischen Cultur wich, so kam wieder von Afrika (Marocco) die letzte maurische Invasion, ohne welche sich die corduanischen Moslems vielleicht nie mehr der anfangs überwältigenden classischen Eindrücke entschlagen hätten.

An die Stelle der schwerfälligen korinthisirenden oder byzantinischen Säulen traten nun jene schlanken Säulenstengel, wie sie einst die Israeliten in der Wüste unter dem Einflusse des arabischen Zelt- und Wanderlebens aus ägyptischen Motiven auf die Tempelzeltstangen übertragen hatten. Schon die Basen erhalten häufig neben der classisch traditionellen die dem Baldachinfusse eigenthümliche Gestalt von hohen, mit Rundstabringen gedrehten Untersätzen, die den ursprünglichen Zweck der Einzapfung der Schaftstangen deutlich verrathen. Die letzteren, welche bei nur sehr geringer Verjüngung, nie canellirt, manchmal aber mit linearem Bandornament verziert sind, zeigen am oberen Ende wieder die gedrehten Einschnitte und Ringe, welche zwar an die Bandverschnürung des ägyptischen Säulenhalses erinnern, aber doch viel mehr

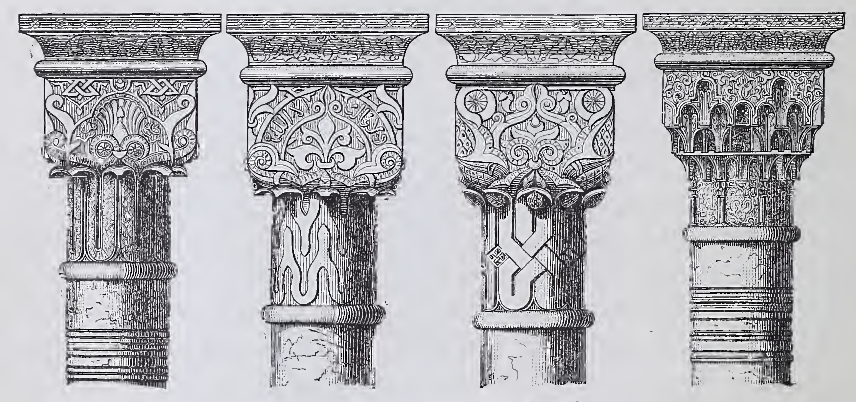


Fig. 99. Căpitälformen aus der Alhambra.

aus der Verschnürung der Zeltstangen als aus der ägyptischen Halsschleife eines Bündels von Säulenstengeln entsprungen sind. Die darauffolgenden Capitäle (Fig. 99) erhalten dadurch eine besonders schlanke Gestalt, dass sie aus einem hohen blatt- oder bandgeschmückten Säulenhalse mit hohlkehlenförmig ausgebogenem oberen Ende und einem daraufgepflanzten Würfelcapitäl combinirt erscheinen, an welchem letzteren der Blätterschmuck textil stylisirt wird, ausnahmsweise sogar vor Stalaktitenbildung zurücktritt. Eine kräftige Platte mit Hohlkehlenprofil schliesst das Capitäl ab, dem dann noch ein weiteres kämpferartiges Glied folgt. Auf diesem aber ward ein kräftiger Holzbolzen senkrecht aufgestellt, welcher an seinem oberen Ende in einen als Fries sculptirten, aber als Architrav fungirenden Horizontalbalken eingezapft ist. So bildet sich das denkbar einfachste, wenn auch keineswegs ein solides Baugerüst, welches von der Bogenverbindung der Säulen nur mehr den Schein übrig lässt. Denn die Scheidbogen sind ganz unconstructiv und lediglich Füllungen aus

Gipsplatten, welche über die senkrechten Holzträger weg die Bogenwand bilden, und in den Intercolumnien nicht blos einen Hohlraum zwischen der Innen- und Aussenfläche übrig lassen, sondern selbst zum Theil in durchbrochenem Ornament gearbeitet sind, so dass man stellenweise durch die Scheinwand hindurch sieht, wie durch das Masswerk eines gothischen Wimpergs.

Die grazile Schlankheit der Säulen, das darüber gesetzte, sie verbindende Holzgerüst und das letzteres zum Theil verhüllende Gipskleid erscheint aber so wenig monumental structiv, dass man sich nicht genug wundern kann, wie derartige Anlagen selbst unter den günstigsten klimatischen Bedingungen ein halbes Jahrtausend überdauern konnten. Freilich waren auch an mehreren Stellen, wie sich der Verfasser dieses bei Besichtigung der Alhambra selbst überzeugte, die Säulen schon während des Baues aus dem Loth gewichen, was der Ausgleich der Ornamentfelder unwiderleglich beweist. Offenbar lag es auch gar nicht in der Absicht der Erbauer, in den Königswohnungen Werke von ewiger Dauer zu schaffen, wie sie es in den gewaltigen Befestigungswerken tadelloser Backstein-, Bruchstein- und Gussconstruction wohl im Stande waren. Im Gegentheile erstrebten sie hier nur zelt- und pavillonartige Leichtigkeit und gingen, wo es nur immer thunlich war, massiven Wänden, constructiven Bogen oder gar Gewölben aus dem Wege, indem sie die senkrechten und horizontalen Gliederungen vielmehr durch flache Bordüren charakterisirten, die Archivolten aber durch befranste Ausschnitte nach dem Motiv von Gardinen weniger verhüllten als vielmehr ersetzten und dabei die constructiven Bogenformen oft geradezu negirten. Die stylistische Umbildung dieser Behänge in flaches Stuckrelief ist aber so wunderbar gelungen, dass kein technischer oder formaler Misston stört. Das tausendfach wechselnde, aber in jeder besonderen Fläche oft wiederkehrende Webe- oder Stickmotiv, wie es die arabischen Webstühle bis zum Ende des Mittelalters im ganzen Abendlande berühmt gemacht hat, zeugt von einem Geschmack und von einer Feinfühligkeit in textiler Bunttechnik, wie sie wohl nirgends erreicht wurden (Fig. 100 und 101).

Dieses ornamentale System steht im entschiedensten Gegensatze gegen die occidentale in der Antike wurzelnde Tradition, wenn sich auch in musivischen wie intarsirten Arbeiten manches Motiv aus der Zeit erhalten haben mag, in welcher byzantinische Kunst und Künstler an die muhammedanischen Höfe gezogen worden waren. Auch die Verwandtschaft mit der nordischen (irischen) Ornamentirung ist mehr eine scheinbare, denn die geradlinigen wie geschweiften arabischen Muster weisen

ebenso bestimmt auf die Webe- und Sticktechnik, wie die irischen Verschlingungen auf das Flechtwerk. Dagegen kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die der Pflanzenwelt näher stehenden Motive, die indess selbst weniger eine systematische Nachbildung eines Naturvorbildes, als eine kaleidoskopische Symmetrisirung von vegetabilischen Details zu sein scheinen, mit gewissen indischen Ornamentmotiven zusammenhängen. Möglicherweise geht diese Verwandtschaft, welche sich ebenso an den Denkmälern Cairos wie an jenen Spaniens erkennen lässt, bis auf einen uralten Culturzusammenhang zurück, der zwischen den Küstenvölkern diesseits und jenseits des persischen Meerbusens bestanden zu haben scheint. Denn wie solche Bezüge zwischen Indien und Persien unzweifelhaft nachzuweisen sind, so erscheinen sie zwischen Indien und Arabien in hohem Grade wahrscheinlich.

Die constructive Bedeutsamkeit der Alhambra-Architektur ist übrigens auch in der Ausbildung des Deckenwerks ebenso gering als in den stützenden Gliedern. Indem man überall vielmehr daran dachte, das Constructive zu maskiren oder zu negiren, wie man die Säulen vielmehr als functionsschwache Stangen, die Wände als Teppiche, die Scheidbogen als ausgeschnittene Vorhänge zu charakterisiren suchte, so konnte man auch an keine eigentliche Gebälkbildung denken, welche aus den constructiven Grundlagen von Decke und Dach entsprungen, dieselben symbolisch zum Ausdruck gebracht hätte. Die horizontal abschliessenden Architravbalken tragen zwar die horizontalen Deckbalken wie die schrägen Sparren, aber beides wird nach aussen durch eine schräg ansteigende Verschalung in Holz maskirt, welche mit der Construction in gar keinem organischen Zusammenhange steht. Die Decken sind flach vertäfelt, wobei sich ohne allen Zusammenhang mit der Deckenconstruction das kaleidoskopische Liniennetz in fein profilirtem Leistenwerk, wie an den Wandflächen oder Thüren, auch über die Verdielung hinzieht. Selbst die Kuppelbildungen sind constructiver Behandlung unfähig. Denn entweder sind die Stalaktiten einfach an das Gerüst der pyramidalen Dachhelme geheftet (Säle der zwei Schwestern und der Abencerragen) oder es ist der Kuppelbau, wo er in Steinconstruction auftritt, durch ein ziemlich willkürliches Stalaktitennetz mit theilweiser Flachvertäfelung verklebt und versteckt (Saal der Gesandten). Das den Stalaktiten zu Grunde liegende System der Pendentifvorkragungen, wie es in Indien so schön und klar vorliegt, ist dabei fast ganz in ein spielendes Hängewerk aufgelöst, bei welchem pikante Licht-, Farben- und Formenwirkungen augenscheinlich weit massgebender waren als der constructive Kern.

Was den Eindruck des Ganzen betrifft, so darf man, so fern dies

auch sonst liegt, doch in manchem Betracht an das pompeianische Haus erinnern. Auch dort ist der Sinn auf Erleichterung aller Bauglieder und auf ein den Ernst der Construction fast verwischendes Spiel mit denselben gerichtet. Auch dort ist die architektonische Wanddecoration phantastische Tändelei, welche gerade durch ihre constructive Unmöglichkeit und märchenhafte Wunderlichkeit den Bewohner in ein heiteres Traumleben wiegt und den engen Wandabschluss der Wohnräume neckisch erweitert. Noch mehr sollte hier die leichte Structur und das

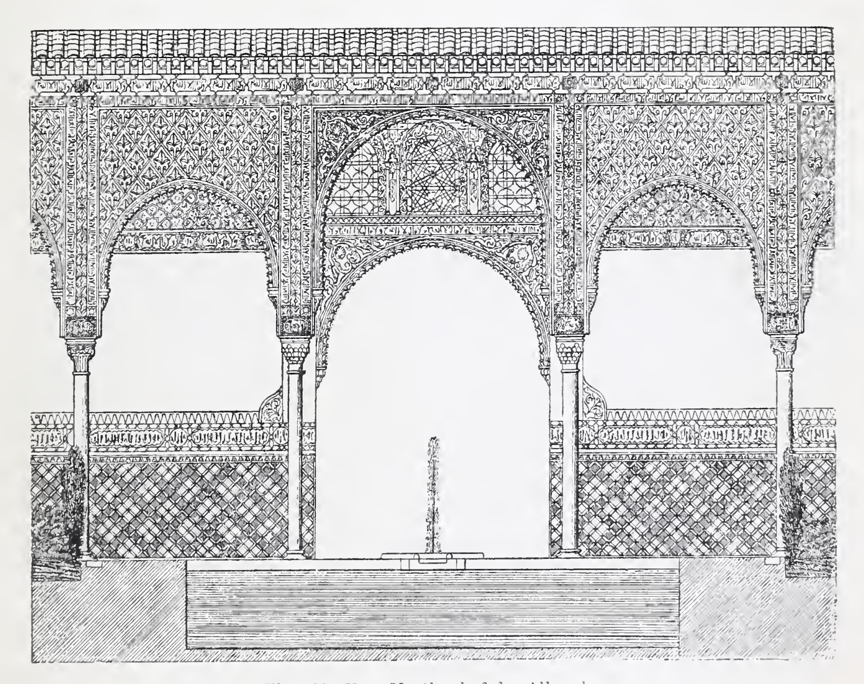


Fig. 100. Vom Myrthenhof der Alhambra.

üppige Spiel der düsteren, zumeist ausblicklosen Abschliessung durch die festungsartige Umfangsmauer der Burg vergessen machen und den Bewohner in das Prachtzelt eines Beduinenfürsten auf einer lieblichen Oase verzaubern, somit in eine Situation, wie sie die arabische Poesie immer als die höchste irdische Seligkeit verherrlicht. Die Räume waren auch wie geschaffen für ritterliche Courtoisie arabischen Styles, für die Pracht orientalischer Seidengewänder, überreicher Geschmeide und Waffen, für den Genuss von Tanz, Gesang und Lautenspiel, für den üppigen Cult der Liebe in den Cypressen-, Myrthen- und Orangengärten der Höfe, in den Bädern und Schlafgemächern: selbst eine Art von architektonischer Lyrik, ein harmonischer Kranz von versteinerten Kas-

siden. Sie waren überdies weniger berechnet für das klare Licht des Tages, in welchem selbst die Höfe an Wirkung verloren und dem die grossentheils fensterlosen Gemächer sogar feindlich waren, als vielmehr für das silberne Licht des Mondes und für das Dämmerige von bunten Lampen, welche den phantastischen Reichthum der Wände und Stalaktiten zauberhaft erhöhen mussten. Freilich, wie Fontainengeplätscher, Blüthenduft und Nachtigallenschlag in den Gärten-Höfen die Natter nicht ausschlossen, so verhinderte auch das Liebeskosen und die Poesie

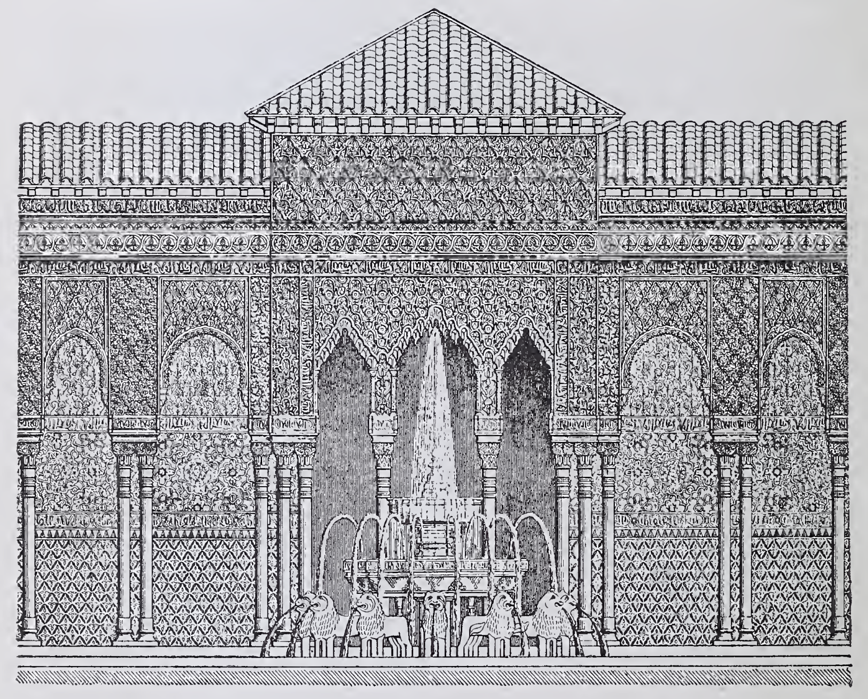


Fig. 101. Vom Löwenhof der Alhambra.

des schönen Daseins nicht die Intriguen und das geräuschlose Wirken des damascirten Mordstahls im Innern. Denn auch am Alhambrahofe, und vielleicht sogar dort noch mehr als sonst, warfen Liebe und Genuss ihren fast unvermeidlichen Schatten von Hass und Verbrechen. Noch jetzt bewahrt z. B. die Abencerragenhalle in ihrem Namen die Erinnerung an die mörderisch ausgerottete berühmte Familie, welche dort dem Hasse Abul-Hassans zum Opfer fiel.

Der Alhambra fast gegenüber, auf einer anderen Höhe des Granada umgürtenden Gebirges, zeigen die unter dem Namen Generalife bekannten Reste des Lustschlosses Dschennas al Arif (Garten des Bau-

meisters) ganz ähnliche Behandlung, wenn auch hier unter Wegfall der festungsartigen Einschliessung die Gartenanlagen überwogen, deren Bäche und kühle Lüfte, Rosenhecken und Wohlgerüche schon von arabischen Quellen gerühmt werden. Der gegenwärtige Zustand ist freilich mit jenem der Alhambra nicht entfernt zu vergleichen. Denselben Charakter tragen auch einzelne in der Stadt Granada zerstreute Ueberreste, und überhaupt herrscht in diesem Theile des südlichen Spanien der maurische Alhambrastyl ebenso sehr vor, wie um Cordova und Toledo jener der älteren Zeit von Abderrhaman an, der in der Moschee von Cordova seine hervorragendste Ausprägung gefunden.

Dieselbe Richtung, wie sie sich seit der Erbauung der Moschee von Sevilla nach dem Auftreten der Dynastien der Almoraviden und Almohaden, besonders aber der granadischen Nassriden, in Andalusien entwickelt hatte, findet sich natürlich auch in dem Spanien gegenüberliegenden Theile von Afrika, in den Gebieten von Marocco und Tunis. Nur bleibt hier der Wandschmuck beträchtlich einfacher und hauptsächlich auf bunten Ziegelschmuck beschränkt. Soweit wir Nachrichten besitzen, wurden andalusische Architekten auch jenseits der Strasse von Gibraltar verwendet, was indess der Annahme nicht widerspricht, dass der neue Geist, welcher in Granada seine glänzendsten Werke schuf, specifisch maurisch, d. h. von Afrika herübergekommen ist. Denn während die Elemente der sevillanischen und granadischen Architektur in Afrika deutlich bis Cairo und vielleicht bis in die arabische Heimat zurückzuverfolgen sind, erscheinen sie von den älteren Werken des Islam in Spanien so grundverschieden, dass an ein Herausbilden aus dem Styl Abderrhaman's nicht gedacht werden kann. Ueberhaupt konnte der Alhambrastyl seiner ganzen Eigenart nach nur an der Wüstengrenze sich entwickeln, wozu die afrikanische Nordküste allenthalben Gelegenheit genug gab.

Von dem ältesten Mittelpunkte der Muhammedaner in Afrika, dem Emirat von Kairowan aus, war auch Sicilien in den Besitz des Islam gekommen. Von 802—878 erobert, kehrte die Insel in dem folgenden Jahrhundert durch die Einsicht und Thätigkeit der in Palermo residirenden Fürsten zu einer Blüthe zurück, wie sie ihr nur in den Tagen der hellenischen Colonisation eigen gewesen war. Diese war freilich nicht von langer Dauer, denn Parteikämpfe unter den Eroberern führten zur Einmischung der Byzantiner aus Apulien und ihrer abenteuernden normannischen Bundesgenossen, welch letzteren bald nicht blos die Byzantiner, sondern auch die Araber das Feld räumen mussten. Schon 1090 war Roger, des Königs Robert Guiscard von Neapel Bruder, Herr der ganzen Insel. Allein die normannischen Könige erachteten es als in

ihrem Interesse liegend, die arabische Cultur nicht zu verdrängen, sondern sich ihrer zu bedienen und ihre hohenstaufischen Nachfolger hielten diese Auffassung fest. So können wir ihre Werke theilweile als Ersatz für die verlorenen der muhammedanischen Epoche betrachten.

Die Schlösser Favära, Zisa und Kuba bei Palermo stammen erst aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, die Zisa (Al Azisa, d. h. die Herrliche) vor 1166 durch König Wilhelm I., die Kuba (Kubba-Kuppel) 1182 von König Wilhelm II. erbaut. An blosse Restauration älterer arabischer Anlagen ist kaum zu denken: Planbildung und Construction verrathen vielmehr bei gründlicher Verschiedenheit von den spanischen und afrikanischen Bauten einen nicht unbedeutenden nordischen Einfluss, der

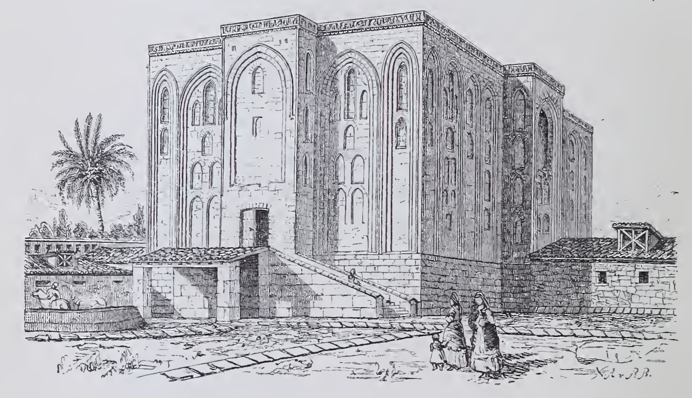


Fig. 102. Ansicht der Kuba bei Palermo.

sich durch die Bauherren und deren Umgebung geltend machen konnte, wenn auch überwiegend maurische Baukünstler und Werkleute verwendet wurden. Die Schlösser entsprechen den compakten Massen, wie sie die älteren Baronalsitze Englands aufweisen, mit einem von kleineren Gemächern umgebenen kuppel- oder kreuzförmig gewölbten Mittelsaal, und sind wenigstens in den Nebengemächern mehrgeschossig, an der Zisa in drei Stockwerken, emporgeführt. Fenster und Blenden sind durchaus spitzbogig, von dem Hufeisenbogen finden sich wenige Spuren. Das Innere dagegen zeigt in den Nischen Stalaktitenbildungen und nicht blos in den Marmorincrustationen und Fayenceverkleidungen den maurischen Styl, sondern in den Inschriftfriesen sogar die arabische Sprache festgehalten.

Bei Cultbauten der normannischen Epoche wirkte natürlich die altchristliche Tradition fort, doch konnten auch sie sich nicht völlig der

arabischen Einflüsse erwehren. An der Capella palatina zu Palermo z. B., welche im Schiffe basilikal mit korinthischen Säulenstellungen, im Chor und in dessen farbigem Schmuck dagegen byzantinisch ist, zeigen sowohl die hochgestellten arabisirenden Scheidbogen wie der Stalaktitenschmuck der Horizontaldecke Nachwirkungen maurischen Styles. Es berühren sich hier, und zwar unvermittelt, die stylistischen Elemente der vier Epochen der sicilischen Geschichte unserer Zeitrechnung, der Zeit der weströmischen, der byzantinischen, der saracenischen und der normannischen Herrschaft über die Insel. —

Von jenen Gebieten, in welchen die Kunst des Islam Bestand hatte, sind ausser dem schon behandelten Indien und Aegypten noch Persien und die Türkei hervorzuheben. Leider vermögen wir nicht nachzuweisen, in welchem Zusammenhange die späteren persischen Bauten mit jenen der Glanzzeit Bagdads und der ersten Bauthätigkeit der Moslems überhaupt stehen, denn die Denkmäler der ersten sieben Jahrhunderte islamitischer Herrschaft westlich vom Tigris sind fast spurlos verloren gegangen. Wo sich jedoch noch Reste aus dem 14. oder 15. Jahrhundert, wie namentlich an der Moschee von Tabris, finden, zeigen diese ebenso viel Anlehnen an die indische wie an die byzantinische Architektur. In den Bauten der Dynastie der Sofiden dagegen, welcher namentlich der prachtliebende und baulustige Abbas der Grosse (1585—1627), der Schöpfer von Ispahan, angehört, tritt der letztere Einfluss zurück und die luftigen Hallen des Maidan Schahi (Königsplatzes) zu Ispahan lassen neben den Elementen von Ghasni vielmehr eine altpersische Nachwirkung erkennen.

Die Moscheen, Paläste, Bazars, Karavanserais, Medressehs (Hochschulen) stellen sich äusserlich zumeist als langgestreckte Pfeilerarkaden mit kielförmigen Bogenverbindungen, zum Theil in zwei Stockwerken, dar, in der Mitte beherrscht von einem stattlichen Portalbau, welcher aus einer hohen, rechtwinkligen Wandmasse mit mächtiger Nischenvertiefung besteht. An den Moscheen setzen sich zwei überaus schlanke Minarets von kreisrundem Plan an dessen beide Seiten. Die Haupträume sind mit Kuppeln bedeckt, deren Profil der russischen Zwiebelform ähnelt, aber feiner geschwellt und geschwungen erscheint. Wo ein Obergeschoss vorhanden, ist dies leicht und grossentheils in Holz hergestellt, wie auch selbst im Erdgeschoss die Säulen, wo solche zum Unterstützen grösserer Horizontaldecken nöthig wurden, in Holz ausgeführt sind. Schriftfriese treten auch hier an die Stelle der Gebälkbildung, die Ornamentation der Wandflächen aber ist überwiegend vegetabilisch, durchaus realistischer in ihren Motiven als in Cairo oder Granada und in Form wie Farbe

dem Indischen entschieden näherstehend. Glasirte Ziegel sind dabei selten, auch die plastische reliefartige Behandlung des Ornaments in Stucco als Grundlage für den farbigen Schmuck; zumeist ist die schlichte, etwas grelle Bemalung einfach auf den flachen Verputz aufgesetzt. Ein monumentales Gepräge haben auch die umfänglichsten Bauten selten, während der Privatbau überhaupt nie für mehr als ein Menschenalter berechnet ist.

Die türkische Architektur endlich steht ganz unter byzantinischem Einflusse. Schon die Seldschuken waren in den kleinasiatischen Reichen, wie die Ueberreste von Konieh (Iconium), Kaisarieh (Caesarea), Erzerum u. s. w. zeigen, nicht blos zu der hemisphärischen Kuppel zurückgekehrt, sondern hatten auch in den Säulenformen und Auszierungen wieder den byzantinischen Elementen, insbesondere armenischer Umbildung, gehuldigt. War daneben als speciell arabische Neuerung der Spitzbogen überall eingedrungen, so fehlte es auch andererseits nicht an vorbyzantinischen Einflüssen, wie z. B. die Einwirkung der phrygischen Grabfaçaden auf die Portalbauten der Medresseh von Iconium nicht zu verkennen ist.

Das byzantinische Vorbild aber konnte nur um so wirksamer werden, je mehr sich der Mittelpunkt der osmanischen Macht Constantinopel näherte, wie die türkischen Residenzen des 14. und 15. Jahrhunderts zu Brussa und Nicaea zeigen. Als aber vollends Constantinopel den Nachfolgern Osman's erlag (1453), beanspruchten diese nicht blos die dortigen Hauptkirchen für ihre Cultzwecke, sondern liessen auch bei Neubauten die byzantinischen Vorbilder und zwar durch byzantinische Architekten derart copiren, dass trotz des Festhaltens am Spitzbogen und trotz gelegentlicher meist sinnvoller Planabweichungen dennoch constructiv wie künstlerisch nichts Neues geleistet wurde. Die Sophienkirche diente zumeist, hauptsächlich für die grossartige Moschee Soliman II., als Modell, doch auch die Apostelkirche, wie SS. Sergius und Bacchus, fanden Nachahmung. Selbst zur Ausstattung bediente man sich alten byzantinischen Materials, entweder von mehreren Gebäuden zusammengeholt, wie an der Moschee des Sultan Bajazet (1498), oder geradezu durch Abbruch einer christlichen Kirche gewonnen, wie bei den im 16. Jahrhundert gebauten Moscheen Soliman II. und Selim II. So kehrte die türkische Architektur wieder zu der Unselbständigkeit zurück, mit welcher die arabische in Syrien begonnen hatte.

Während die arabische Architektur ihre Erfolge nicht auf dem der bauenden Kunst wichtigsten Boden, nämlich dem der Construction, erringt, sondern vielmehr in der den anderen Künsten näherliegenden

Decoration, erscheint die Thatsache befremdlich, dass dadurch der Plastik und Malerei keinerlei Vorschub geleistet wurde. Sie wäre auch bei dem unzweifelhaften Formen- wie Farbensinn, wie ihn die Araber in ihren Ornamenten verrathen, einfach unmöglich, wenn man nicht der Darstellung lebender Wesen, der eigentlichsten Aufgabe von Plastik und Malerei, principiell aus dem Wege gegangen wäre. Diese Abneigung ist aber nicht blos islamitisch, sondern ebenso israelitisch. Das phantastische Wesen der Semiten im Allgemeinen ist der Schranke feindlich, die in der Wiedergabe lebender Organismen nach dem natürlichen Vorbilde liegt. Die Religionsvorschriften aber folgen nur dem Instinct der Race, wenn sie das verpönen, wogegen die Abneigung schon in Fleisch und Blut liegt, und wenn das Christenthum auf seine Urheimat beschränkt geblieben wäre, gäbe es vielleicht ebenso wenig eine christliche Malerei als es eine israelitische giebt.

Muhammed fasst das Bilderverbot sogar noch in eine gehässigere Form, als die ihm vorbildliche Mosaische Satzung. „Wein, Spiel, Bilder und Looswerfen sind verabscheuungswürdig“, lässt er in der 5. Sure des Koran sagen, und die Tradition (Sunna) will sogar, dass er seine Mission hauptsächlich gegen die drei Menschenklassen der Stolzen, der Götzendiener und der Maler gerichtet erklärt und demjenigen, der lebende Wesen male, direct das ewige Feuer vorausgesagt habe. Plastische und gemalte Darstellungen von Menschen und Thieren sind daher anstössig und selten, wegen der seltenen Uebung aber auch da, wo sie ausnahmsweise vorkommen, selbst mitten unter sonst vollkommenen Culturleistungen, höchst dürftig.

Duldsamer als die übrigen sind allerdings die Moslems Indiens, Persiens, Siciliens und Spaniens, wozu deren Verhalten gegen die Orthodoxie ebenso viel beigetragen haben mag, als der Einfluss der in den betreffenden Ländern bereits vorgefundenen Kunst. Uebrigens war selbst das Judenthum nicht ganz ohne Bildnerei, und bei dem engen Anschluss des Islam an die Mosaische Religion musste namentlich alles das, was Jehova an bildnerischen Darstellungen duldete, auch bei den Arabern von vornherein von dem Verbote exemt sein. Deshalb kann es auch nicht auffallen, in Deckbalkenschnitzwerk, auf Vasen und metallenen Handspiegeln häufig Cherubgestalten oder in den von Thieren getragenen Brunnenschalen der Alhambra und (nach den erhaltenen Nachrichten) auch anderer Paläste Spaniens Reminiscenzen an das eherne Meer des Salomonischen Tempels zu finden, wobei es wieder kaum zufällig ist, dass die Thiere des Löwenbrunnens von Granada einen gewissen stylistischen Zusammenhang mit den Löwen des bekannten phönikischen Grabdenk-

mals von Amrith und keinen mit den Löwen der romanischen Kunst des Occidents zeigen. Von anderen Werken der Art hingegen, wie z. B. dem goldenen Schwan eines Brunnens von Az-Zahra, wird die byzantinische Herkunft direct bezeugt.

Was darüber hinausging, war Contrebande und musste den Orthodoxen ebenso sträflich erscheinen, wie das beispielsweise in Spanien überreichlich geübte Weintrinken. Jenes entsprach übrigens den Neigungen der Moslems weniger als das letztere, denn bildnerische Kunstwerke blieben selten. Die Sammlungen bieten fast nichts Erhaltenes und die Literatur ist in ihren Berichten überaus spärlich. Was eigentliche Statuen betrifft, so kommt man über einige wenige Notizen nicht hinaus. So von den bunten puppenartigen Holzbildnissen, welche Chomarujah von sich, seinen Gemahlinnen und Hofsängerinnen in seinem Prachtsaale

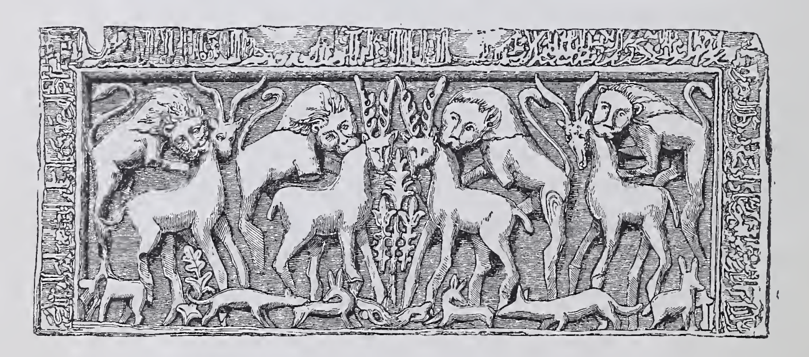


Fig. 103. Marmorrelief aus Granada.

zu Cairo aufstellte, oder von der Statue, in welcher Abderrhaman II. im Palaste zu Az-Zahra bei Cordova seine schöne Gemahlin verewigt haben soll. Ohne nähere Bestimmung bleiben dann die weiblichen Statuen in Al Motamid's Palast Seradschib zu Silves, während der eherne Ritter auf dem Giebel des Palastes des Königs Badis in Granada schon mehr in das Gebiet unselbständiger architektonischer Auszierung nach Art der Akroterien fällt. Thierdarstellungen aber haben wohl immer mehr oder weniger architektonisch-decorative oder aber symbolisch-heraldische Grundlage, wenn nicht dabei der Zweck (z. B. für Brunnenträger und Wasserspeier), die Kostbarkeit, wie am goldenen Löwen mit den Augen von Edelsteinen im Schlosse des Wasserrades bei Cordova, oder auch die Wunderlichkeit eine Rolle spielt. Die letztere überwiegt z. B. bei den zwölf Reitern, welche an der von Harun al Raschid an Karl den Grossen gesandten Uhr nach Ablauf jeder Stunde aus zwölf Nischen hervortraten, oder bei den „singenden“ goldenen und silbernen Vögeln

auf dem aus denselben Materialien gefertigten Baum im Thronsaale des Chalifen Moktadir Billah.

Wo sonst plastisch Figürliches in Menschen- und Thierdarstellungen vorkommt, ist der ornamentale Charakter vorherrschend, wie auch das Ornament selbst, in welches sie verwebt erscheinen, in der Regel nicht blos umfänglicher, sondern auch ungleich glücklicher behandelt ist. Ornamental symmetrische Entsprechung und Raumausfüllung ist schon an dem oben (Fig. 103) abgebildeten Thierrelief die Hauptsache und noch mehr an den Holzschnitzwerken, in welchen vereinzelte menschliche Gestalten mit musikalischen Instrumenten, Geschirren, Jagdbeute u. s. w. in die Arabeske eingesetzt sind.



Fig. 104. Miniatur aus einer Handschrift des Sicilianers Ibn Zafer in der Bibliothek des Escurials.

Dasselbe gilt von den farbigen Figuren - Darstellungen wenigstens in der am weitesten ausgebildeten arabischen Technik, nämlich im Gebiete der Weberei und Stickerei. Hier erlangten die Thierbilder sogar vorzugsweise jene Stylisirung, welche bei der lebhaften Nachfrage nach arabischen Buntstoffen im ganzen Abendlande so viel zur Ausbildung der heraldischen Thierformen beigetragen hat. Naturalistischer konnte sich freilich die Illustration entwickeln, worin sich einige Illuminatoren als geschickt und ansprechend erweisen. Allein monumentale Malereien waren doch wenigstens selten. Denn wenn gelegentlich Mosaicisten, welche von Constantinopel herbeigeholt worden waren, über ornamentale Darstellungen hinausgingen, so war das eben byzantinische Kunst und blieb es auch in der Nachahmung durch arabische Hände, die jedoch gewiss höchst selten war, da die von den Arabern in Andalusien und anderwärts gegründeten Fesifica- (Mosaik-) Fabriken sich selten über Blumenranken hinaus verstiegen. Wo Maler namentlich hervorgehoben werden, sind sie zunächst als Illuminatoren zu denken, wie die beiden Rivalen Kassir und Ibn Aziz im Dienste des bücherliebenden

Vezirs Bazuri am Hofe des Chalifen Mostansir (11. Jahrhundert). Dass sie im Wettstreit je eine Figur an die Wand malten, ändert an ihrem eigentlichen Berufe nichts, während andererseits die in die Wand hineintretende Gestalt des Kassir wie die anscheinend aus der Wand heraustretende des Ibn Aziz wieder den Charakter der Wunderlichkeit hatten. Deshalb braucht an der Glaubwürdigkeit der von Makrizi beigebrachten und vielleicht blos dem Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios nachgebildete Anekdote gar nicht gezweifelt zu werden, und ebenso wenig an dem angeblich wunderbaren „Joseph im Brunnen“ des Malers Al Kitami im Dar ul Noman zu Cairo. Die bemalte Gartenmauer eines Hauses zu Bagdad aus Tausend und eine Nacht kann aber ebenso als märchen-

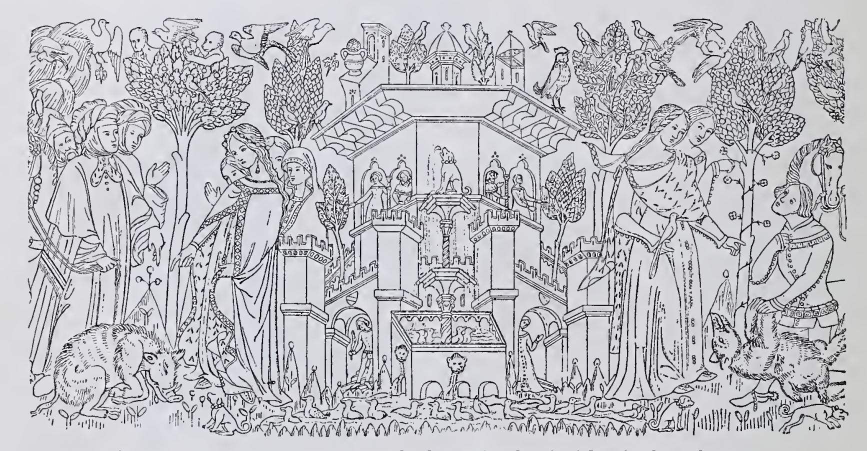


Fig. 105. Von einem Deckengemälde der Halle des Gerichts in der Alhambra.

haft betrachtet werden wie als Ergebniss mesopotamischen Einflusses, der in Bezug auf bildliche Darstellungen nicht minder gross gewesen sein mag als der indische Bilderreichthum.

Ein solcher Einfluss ist aber auch vom Occident aus nachzuweisen. Die altchristlichen und romanischen Kirchen waren mit Malereien bedeckt, und ebenso mussten Illuminationen der christlichen Manuscripte den Arabern häufig zu Gesicht kommen. Auch fehlt es nicht an directen Hinweisungen auf diese Einwirkungen. Ibn Chaldun, sachverständig und werthvoll wie wenige einschlägige Quellen der arabischen Literatur, sagt ausdrücklich, dass die Muhammedaner Andalusiens „in Folge ihres vielfachen Verkehrs mit den Christen“ die Sitte angenommen hätten, die Wände ihrer Häuser und Schlösser mit Gemälden zu schmücken. In der That werden nicht blos vom Palast Al Motamid's in Sevilla Wandgemälde und von einem Schloss Al Mansur's in Bagia Deckengemälde erwähnt, sondern die Alhambra selbst birgt noch drei wohlerhaltene

Malereien auf Leder, welche an die Decken der drei Nischen der sog. Halle des Gerichts geheftet sind. Von diesen ist das mittlere Gemälde mit den Bildnissen von zehn granadischen Königen allerdings von specifisch orientalischem Charakter, wie auch ähnliche Bildnisszusammenstellungen sonst erwähnt werden. Dagegen lässt Gegenstand, Composition und Formgebung der beiden anderen Gemälde keinen Zweifel, dass sie mit christlich-abendländischer Kunst und zwar mit der Cultur der gothischen Epoche zusammenhängen. Denn die dort vorkommenden Jagden, Zweikämpfe, Minnedienste und Huldigungen, ja sogar die Architektur verrathen wenig arabisches Gepräge und stammen entweder von christlichen Malern oder von Renegaten (vgl. Fig. 105 u. 106).



Fig. 106. Von einem der Deckenbilder der Halle des Gerichts in der Alhambra zu Granada.

Uebrigens musste derselbe Umstand, welcher der arabischen Architektur die charakteristische Gestalt gab, der Bildnerei ihre Schranken setzen. Dies war der Vorgang der textilen Technik. Was dem Webstuhl und Stickrahmen nicht gerecht war, das wurde auch nur ausnahmsweise modellirt und gemalt. Das wiederkehrende Spiel der Teppichmuster war und blieb das tonangebende Vorbild. Von ihm entnahmen die Wände ihren Schmuck, sei es in wirklichen Geweben, sei es in erhaben gearbeiteten Arabesken oder in Malerei: für selbständiges Auftreten der Bildnerei war kein Raum. So empfänglich das Ohr für die poetische Wiedergabe menschlicher Thaten, Schicksale und Reize, für die musikalische menschlicher Empfindungen war, so unempfänglich blieb das Auge für malerische oder plastische Darstellung derselben, deren Verfestigung und Dauer der Beweglichkeit der Sinne des Wüstenvolkes zu widersprechen schien.

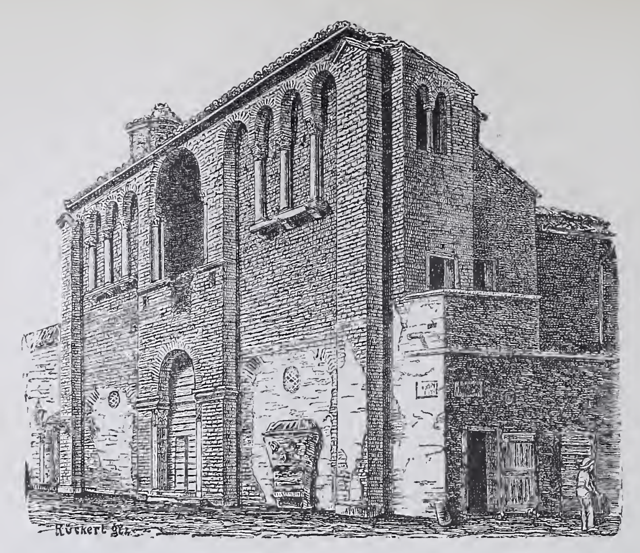
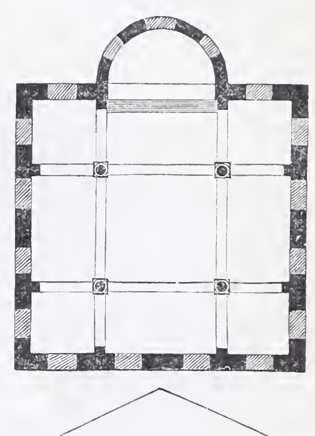


Fig. 107. Vom Palast des Theoderich zu Ravenna.

Die christliche Kunst der nordischen Völker bis zum Ende der Karolingischen Epoche.

Da die Kelten und Germanen das Christenthum durch die Hände der Römer empfangen haben, so ergiebt es sich von selbst, dass sich die ältesten christlichen Kunstleistungen des Nordens von den vorausgegangenen classisch-heidnischen wenig mehr unterscheiden als jene Italiens selbst. Dies konnte namentlich nicht anders sein in den seit Jahrhunderten unter römischer Verwaltung stehenden Gebieten Galliens und Deutschlands, in welchen jede nationale Eigenthümlichkeit auf künstlerischem Gebiete längst durch die römische Cultur überwuchert und erstickt war. Die Gleichförmigkeit der letzteren aber, so wie sie sich über einen ungeheueren Ländercomplex erstreckte, war sicher den Ausdehnungsbestrebungen der Kirche nur zusagend, indem es sich durch dieselbe erleichterte, der monumentalen Bethätigung der Lehre wie dieser selbst den erwünschten gleichmässigen Zuschnitt zu geben. So hatte denn die Einführung des Christenthums in den keltogermanischen Provinzen der Römer in Bezug auf die dem neuen Culte geschaffenen Werke zunächst dieselbe Wirkung wie in Rom selbst: man bediente sich nicht blos der antiken Kunst, sondern sogar direct der durch dieselbe gebotenen Materialien, und errichtete die Kirche mit disponiblen Architekturtheilen älterer römischer Werke.

Diese könnten daher keine absoluten Anhaltspunkte für die Entstehungszeit der ältesten christlichen Culträume darbieten, selbst wenn sich mehr davon erhalten hätte. Denn wenn auch der Kunstverfall vom Rhein bis Afrika und von Spanien bis Griechenland vom 3. Jahrhundert an auf der ganzen Linie der abgelebten Römerwelt gleichen Schritt gehalten und dadurch eine wenigstens annähernde Zeitbestimmung der originalen Denkmäler ermöglicht hat, so beraubt die an den altchristlichen Werken übliche Plünderung älterer Bauten oder die wahllose Copirung und Ergänzung der fehlenden Stücke jeder Handhabe, aus dem Styl der architektonischen Zierden auf die Entstehungszeit eines Neubaues zu schliessen. So wäre z. B. von der Gestalt der mächtigen korinthischen Granitsäulen des Doms zu Trier (Fig. 108), von welchen noch drei in die Pfeiler des späteren Umbaues eingemauert erhalten sind, nicht zu schliessen, ob sie von der Erbauung dieser Kirche angeblich um 330 oder aus dem Umbau des Bischofs Nicetius (um 534—565) stammen, selbst wenn sie der Untersuchung zugänglich geblieben wären, ebenso wie die noch sichtbaren derb korinthisirenden Pilastercapitäle der diesen Säulen entsprechenden Wandverstärkungen nicht mit Sicherheit der einen oder anderen Bauperiode zugeschrieben werden können.



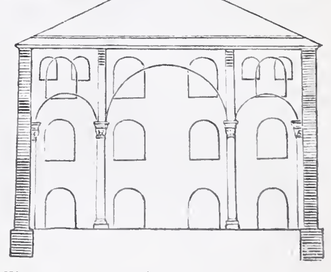


Fig. 108. Restaurirter Plan und Durchschnitt des alten Doms zu Trier.

In etwas anderer Lage waren die östlichen germanischen Völker, welche von römischer Cultur vorher ungeschult, nach längeren Wanderungen ihrerseits oder durch Missionen römischerseits auf einen Schlag der römischen wie christlichen Cultur theilhaftig wurden. An keine Städte gewöhnt, sondern in Einzelgehöften zerstreut auf dem offenen Lande wohnend, öffentlicher Profangebäude aber ebenso wenig bedürftig wie gebauter Tempel, waren sie zwar der Ueberlegenheit römischer Cultur gegenüber ganz wehrlos, es konnte aber nicht fehlen, dass sie, sobald sie selbstthätig eingriffen, nicht selten manchen Missverständnissen erlagen, gelegentlich aber auch gewisse einheimische Motive in die römische Weise hinüberschleppten. Besonders da, wo sie den antiken Culturplätzen so fern blieben, dass sich die classische Unterweisung

nicht durchgreifend und nachhaltig Bahn brechen konnte. Denn wenn sich auch hier die Missionare wirklich Mühe gegeben haben sollten, römische Civilisation zu vermitteln, so drang diese wenigstens nicht tief, wie es auch überhaupt kaum möglich war, das Verständniss classischen Bauwesens auf dem Missionswege zu verbreiten. So erhielt sich denn in den nicht römisch colonisirten Gebieten Germaniens, insbesondere in den nordöstlichen Ländern bis in die sächsischen Gebiete herab der alteinheimische Holzbau (Blockverband) ziemlich ausschliesslich in Kraft.

Allein auch da, wo die östlichen Germanen sich classisch civilisirter Länder bemächtigten, weist Manches von dem Wenigen, was sich von ihren Werken erhalten hat, auf heimische Reminiscenzen. So von den Schöpfungen der Ostgothen, welche in der kurzen Zeit ihres halbhundertjährigen Besitzes von Italien bis 555 und namentlich unter der thatkräftigen Regierung des grossen Theoderich im Gebiete der Künste und zumal der Baukunst mehr geleistet zu haben scheinen als die letzten römischen Kaiser. Freilich vorwiegend durch die Hände ihrer römischen Unterthanen, wie sich auch Theoderich selbst des Römers Cassiodor als Rathgeber und Geheimsekretär und der Römer Aloisius und Daniel als Baumeister und Hofbildhauer bediente. So werden seine Restaurationen in Rom von den letzt vorausgegangenen Werken der römischen Cäsaren nicht zu unterscheiden gewesen sein, und ebenso wenig bieten die Ringmauern Veronas oder die Substructionen seines Palastes zu Terracina etwas Fremdes dar.

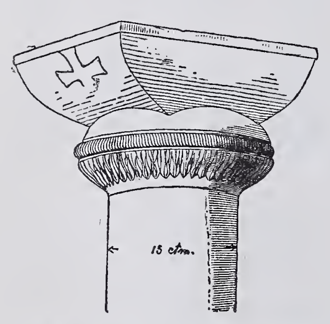


Fig. 109. Säule vom muthmasslichen Palast des Theoderich.

Manchmal jedoch scheinen gelehrige Gothen dem Reiz nicht widerstanden zu haben, selbst mit Hand anzulegen, wovon die Spuren in den zwei erhaltensten Werken des Ostgothenkönigs unverkennbar sind. Das erstere derselben, der jetzt die Façade des Franziskanerklosters zu Ravenna bildende Baurest (Fig. 107), ist freilich in Bezug auf seine Hiergehörigkeit und als Theil des Palastes Theoderich's nicht ausser allem Zweifel. Doch passt das Ungeschick, mit welchem hier die römische Architektur bei unverkennbarer Nachahmung dem Thorbau des Diocletianpalastes zu Spalatro und wahrscheinlich auch des Palastes der

*) G. Cordero di S. Quintino, Dell' italiana architettura durante la dominazione Longobarda. Brescia 1829. — F. Osten, Die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis zum 14. Jahrhundert. Darmstadt 1846—1854.

letzten weströmischen Kaiser zu Ravenna selbst behandelt erscheint, mehr zu einem eilfertigen Erstlingsversuch der Gothen als zu einem früheren römischen oder späteren byzantinischen Werke. Namentlich aber kann man kaum umhin, die völlige Verständnisslosigkeit classischer Kunst, wie sie in den seltsamen Pfeilerkämpfern am Eingange, in den die Säulchenbank des Obergeschosses tragenden Consolen und in dem ganz fremdartigen Säulencapitäl der Tribüne (Fig. 109) auftritt, Barbarenhänden zuzuschreiben.

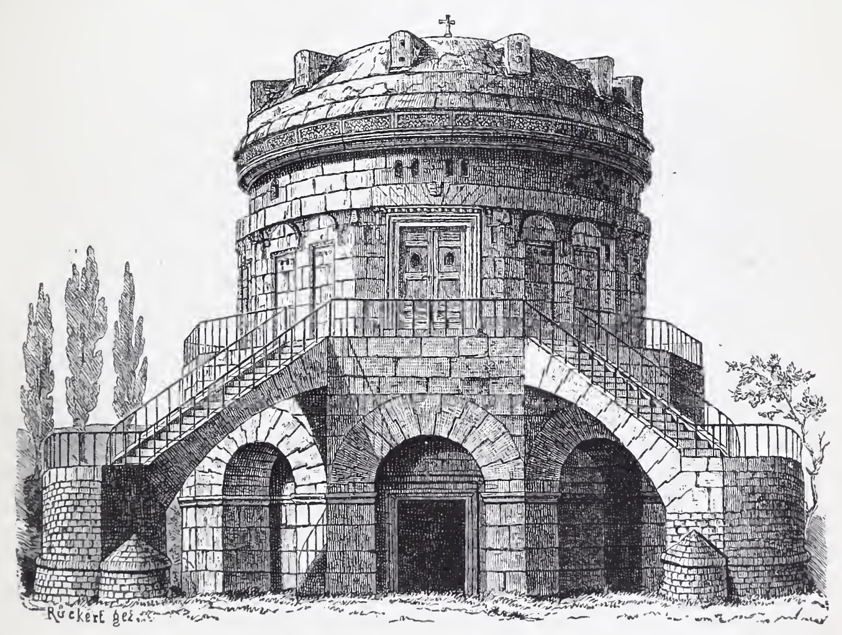


Fig. 110. Ansicht des Theoderichgrabmales in Ravenna.

Das zweite Bauwerk, das Grabmal des Theoderich (jetzt S. Maria della Rotonda) ist nicht blos nach seiner Entstehungszeit während der Regierung Theoderich's mehr gesichert, sondern spricht auch noch deutlicher für nordische Mitwirkung (Fig. 110). Denn wenn auch, wie in jenem ein Cäsarenpalast, so hier ein Kaisermausoleum und zwar im Untergeschosse das des Augustus, im Obergeschosse jenes des Hadrian zum Motiv genommen ist, so zeigen die Details der Ausführung neben dem allgemeinen Kunstverfall manches Eigenthümliche und der römischen Kunst Fremde. Die Verhältnisse des Ganzen (13 m Durchmesser bei etwas über 14 m Höhe) sind eben nicht hervorragend, doch verleihen Lage und Quaderbau dem Denkmal den Eindruck einer gewissen Mächtigkeit. Das zehneckige Erdgeschoss ist durch zehn Nischen gegliedert, von welchen eine

den Eingang zu dem kreuzförmig geplanten Grabraume bildet. Die rundbogigen Nischenwölbungen zeigen eine an römischen Werken seltene Verzahnung der Keilsteine, welches Raffinement auch über dem horizontalen Thürsturz des Obergeschosses wiederkehrt. Der gleichfalls zehneckige Oberbau lässt durch seinen geringeren Durchmesser ($10^1/_2$ m) einen Umgang frei, der mit einem jetzt verschwundenen Kranze von Doppelsäulchen umgeben war. Von der Bedeckung dieses sieht man noch die bogenartigen Auflager in den Wänden, welche jedoch nicht zwingen, wirkliche Gewölbe in Kreuzform anzunehmen, indem wahrscheinlich Decke und Pultdach zusammen aus einzelnen, von einer Stütze zur anderen reichenden Blöcken hergestellt waren. Ueber dem als Auflager der Pultbedachung zu erklärenden Mauerband setzt sich dann der Bau, innen ein kreisförmiges Obergeschoss enthaltend, auch äusserlich kreisförmig fort bis zu dem stark ausladenden Hauptgesims. Dieses, schon in seinem Profil höchst fremdartig, ist mit einem Friesornament geschmückt, welches, von römischen Vorbildern noch viel weiter entfernt als die eierstabartigen Zierden der Blenden des Obergeschosses, nicht mit Unrecht als dem Holzsägewerk verwandt bezeichnet worden ist (Dehio). Auf dem Hauptgesims aber ruht die der römischen Kunst ganz fremde Kugelhaube, monolith und mit originellen henkelartigen Knaggen behufs der Transporterleichterung hergestellt. Diesen, aus den istrischen Steinbrüchen über das Meer gebrachten Coloss von 10 m Durchmesser und 1 m Dicke an Ort und Stelle zu bringen, erforderte immerhin einen nicht geringen technischen wie materiellen Kräfteaufwand und (nach Schnaase's treffendem Ausdruck) eine ähnliche Verbindung von römischer Bildung mit germanischer Kraft, wie sie Theoderich in seinem Reiche anstrebte.

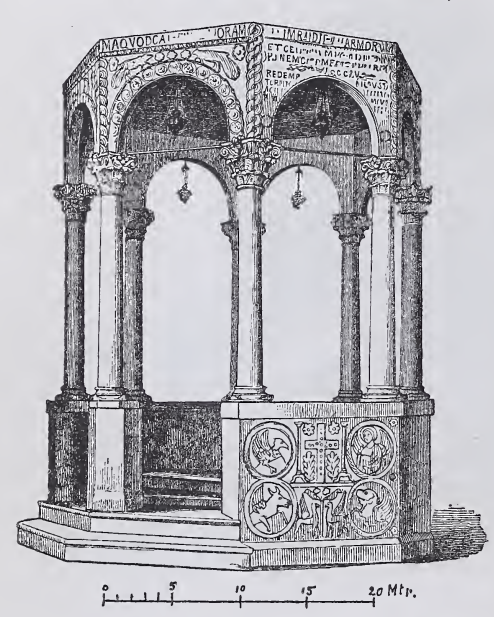


Fig. 111. Das Baptisterium des Patriarchen Calixtus in S. Giovanni zu Cividale.

Der Byzantinismus, welcher mit der Besitzergreifung Italiens durch Justinian seinen seit längerer Zeit vorbereiteten Einzug in Ravenna ge-

halten hatte, würde vielleicht noch grösseren Umfang gewonnen haben, wenn nicht die Macht Constantinopels abermals durch ein germanisches Volk zurückgedrängt worden wäre, nämlich durch die Longobarden. Während wir aber die Erscheinung der Ostgothen wenigstens während der Regierungszeit Theoderichs keineswegs mit einem Rückgange der Kunstthätigkeit Italiens verbunden sahen, kann das Gleiche nicht von dem Auftreten der Schaaren Alboin's gesagt werden, welche, entschieden roher als jene, naturgemäss weniger und langsamer sich den Eingeborenen assimilirten. Die Römer waren auch durch die Drangsale und Schicksalswechsel seit dem ostgothisch-byzantinischen Kriege so herabgebracht, dass sie den Longobarden nicht in der Weise zur Seite stehen konnten, wie einst dem Theoderich. Doch fehlte es nicht ganz an Bauten der Longobarden; wenn jedoch die Paläste der Königin Theodelinde, der Palast des Königs Bertari zu Pavia und jener des Königs Luitprand zu Olona sogar als prächtig bezeichnet werden, so dürften die verschwundenen Herrlichkeiten ihre Bedeutung doch nur der byzantinischen Ausstattung zu danken gehabt haben. Von den erhaltenen Bauten aber ist Palazzo delle torri in Turin doch wahrscheinlicher vorlongobardisch, während S. Frediano und S. Michele in Lucca oder S. Salvadore in Brescia wenigstens unsicher sind. Grossentheils erhalten ist noch das Baptisterium in der Johanneskirche zu Cividale, errichtet von jenem Patriarchen Calixtus von Aquileja (716—762), welcher den seit der Zerstörung von Aquileja durch die Hunnen nach Cormons verlegten Patriarchenstuhl nach Cividale versetzt hatte. Nach dem Erdbeben von 1448 in's Innere der Kirche übertragen, besteht es jetzt nur noch aus dem inneren, mit Archivolten verbundenen Säulenoktogon altchristlichen Charakters (vgl. Fig. 111). —

Italien tritt überhaupt nach der Justinianischen Periode an Cultur hinter den nordischen Landen, besonders hinter Gallien und West-Deutschland, zurück. Hatten in Gallien schon die Westgothen des tolosanischen Reiches die in der Südhälfte des Landes noch recht lebendige römische Tradition fortzusetzen gesucht, so zeigte der Norden unter den fränkischen Merovingern sogar schon Spuren von Culturselbständigkeit. Die Paläste zwar erhoben sich, wo nicht benutzbare römische Bauten vorhanden waren, nicht viel über die Gehöfte der alten germanischen Häuptlinge, zumeist in Holz oder höchstens in kleinen, fast unbearbeiteten Bruchsteinen mit reichlichem Mörtel „gallicano more" hergestellt, merklich genug unterschieden von dem Quaderbau des „Opus romanum". Dafür erlangte der Kirchenbau frühzeitig eine eigenartige und folgen-

reiche Bedeutsamkeit*), wohl zunächst bedingt durch Einflüsse von Mailand und mittelbar von Ravenna und Constantinopel, welche sich durch die damalige kirchliche Stellung Mailands und durch das politische Uebergewicht der beiden anderen Städte leicht erklären lassen. Hatte doch schon die 392 von dem Bischof Artemius erbaute Marienkirche zu Ebredunum (Embrun) wie die 443—460 von Bischof Eustochius in Tours gebaute Kirche der hh. Gervasius und Protasius ihre Reliquien aus Mailand bezogen, und damit zusammenhängend ihre muthmassliche Kreuzgestalt von der mailandischen Apostelkirche (S. Nazaro al corpo oder grande) und durch diese von der Constantinischen Apostelkirche in Byzanz. Kreuzförmiger Plan wird von der 446—462 von Bischof Namatius in Clermont erbauten Kirche ausdrücklich berichtet, und ist auch für die Apostel-, später Genofevakirche in Paris, welche der Begründer der merovingischen Dynastie, Chlodwig, nach 496 als seine Grabkirche stiftete, nicht unwahrscheinlich. Gewiss gingen aber diese kreuzförmigen Anlagen nicht über Flachdeckung der Kreuzflügel hinaus, sowie wir sie bei der vorjustinianischen Apostelkirche in Constantinopel annehmen mussten und wie sie bei der von dem h. Ambrosius zu Ende des 4. Jahrhundert in Mailand erbauten Apostelkirche (S. Nazaro) ursprünglich war. Gewölbe-Anlagen der Art von S. Nazaro e Celso in Ravenna dürften damals sicher höchst selten und nur auf kleine Dimensionen beschränkt gewesen sein.

Neben dieser dem italienischen Basilikavorbilde sonst nicht eigenen Kreuzgestalt war aber auch der basilikale Plan ohne Kreuzform in Frankreich von vornherein in Geltung gewesen. Die Martinskirche zu Tours, von Bischof Perpetuus 472 angelegt, gehörte wohl diesem Schema an. Wir müssen auch jene Kirchen als reine Basiliken betrachten, welche die Nachfolger des h. Benedikt erbauten, seit der h. Maurus, durch Innocentius, Bischof von Le Mans, berufen, 543 nach Gallien gekommen war und Glannafolium (Glanfeuil) im Gebiet von Anjou gegründet hatte. Denn dass die vier Kirchen daselbst, darunter das thurmartige S. Michael, an das Vorbild von Monte Casino erinnern, ist leicht begreiflich. Allein Childebert, Chlodwig's in Paris residirender Sohn, welcher sich den Sendlingen des h. Benedikt keineswegs willfährig erwies, kehrte in einem wichtigen Bau wieder zur kreuzförmigen Anlage zurück, nämlich in der zunächst flachgedeckten Kreuz- und Vincentiusbasilica zu Paris (S. Germain-des-Prés), 543—558 als zweite merovingische Grabkirche

*) H. Graf, Die Entstehung der kreuzförmigen Basilica. (Opus francigenum.) Stuttgart 1878.

erbaut, wie auch Chlotar, der vierte Sohn Chlodwig's, um 560—570 die Medarduskirche zu Soissons, die dritte merovingische Königsgruft, in Kreuzform plante. Freilich erreichte die letztere die Pracht und Bedeutung von S. Germain-des-Prés nicht, dessen Marmorsäulen und vergoldete Deckentäfelung wie Kupferdachung schon in merovingischer und karolingischer Zeit gerühmt und besungen werden. Wahrscheinlich ist aber die Verlängerung und dreischiffige Erweiterung des westlichen Kreuzarmes und damit die Annäherung des Ganzen an das basilikale Planschema erst dem Neffen Childebert's, Chilperich, 577 zuzuschreiben, wonach hier jener combinirte Typus zum erstenmale vollendet erscheint, den wir im Plane von S. Gallen wiederfinden und der die Grundlage des mittelalterlichen Kirchenbaues bilden sollte.

Es scheint, dass die Mönche nach der Regel des h. Antonius und Basilius, welche, vordem in Frankreich verbreitet, auch das mit S. Germain-des-Prés verbundene Kloster innehatten, mehr byzantinische Tendenzen verfolgten, als dies von den Schülern des h. Benedikt vorauszusetzen ist. Aber der Orden von Monte Casino kam in's Uebergewicht, wie denn der erste Abt von S. Medard zu Soissons, Daniel, als Schüler des h. Maurus bezeichnet wird. Auch der irische Missionar Columban, der 575 nach Frankreich gekommen war und mit Unterstützung des Königs Childebert II. Luxovium (Luxeu), Fontanae und Anagratum in Burgund gründete, konnte seine Selbständigkeit den Benediktinern gegenüber nicht auf seine Nachfolger vererben. Wir finden vielmehr 625 gerade in Luxeu die Regeln des h. Benedikt und des h. Columban zum erstenmale combinirt und diesem Abkommen folgten die nachbenannten Klostergründungen. Aber die fränkische Eigenart des kreuzförmigen Planes sollte sich darum nicht mehr verwischen. Bei dem 628 von Bischof Faro bei Meaux gegründeten Kreuzkloster legt sie schon der Name nahe, und bei den wichtigeren Klostergründungen von der Mitte des 7. Jahrhunderts ist sie zum Theil erweislich. Hierher gehören S. Denis bei Paris und Centula (S. Riquier) bei Amiens, beides Schöpfungen Dagobert I. Dann Fontanellum (Vandrille) bei Rouen, mit Unterstützung von Chlodwig II. und seiner Gemahlin Bathildis 648 von dem h. Wandregisel gegründet und mit nicht weniger als sechs Kirchen ausgestattet, und Gemeticum (Jumièges) bei Rouen, 655 von Bathildis durch den Luxoviner-Mönch Filibert angelegt, dessen der Maria geweihte Hauptkirche ausdrücklich als kreuzförmige Basilica bezeichnet wird. Endlich Corbie, 657 von derselben Bathildis gestiftet und drei Kirchen mit ebenso vielen Oratorien zählend, von dessen directem Einfluss auf Deutschland unten gesprochen werden soll.

Eine nicht geringere Thätigkeit scheint in dem Landstriche am linken Rheinufer geherrscht zu haben, vornehmlich in und um Trier, Cöln und Mainz, Speier und Strassburg. Schon im 6. Jahrhundert hatte Trier unter den Bischöfen Nicetius und Magnaricus grosse Baulust entwickelt, die sich auch auf die Umgebung erstreckte. Hier ist ausser dem schon erwähnten Dome namentlich der von dem Bischofe Venantius Fortunatus aus Poitiers († nach 600) als fest, geräumig und säulenprächtig gerühmte Burgbau des Nicetius (an der Stelle des nachmaligen Bischofstein ?) hervorzuheben, dessen von dreissig Thürmen bewehrte Ringmauer durch die Beschreibung ebenso gesichert erscheint, wie der dreigeschossige Bergfried (Hauptthurm) und die Thorkapelle. Ebenso beglaubigt ist die Gründung der Klöster und Kirchen von Tholey und Mettlach, von Echternach, Oeren und Pfalzel im Gebiete von Trier aus dem 7. Jahrhundert. — In Mainz spielte Bischof Sidonius im 6. Jahrhundert eine ähnliche Rolle, wie sein Zeitgenosse Nicetius in Trier und erstreckte seine Bauthätigkeit ausser dem Kirchenbau auf die übrigens erst zu Anfang des 8. Jahrhundert vollendete Befestigung der Neustadt neben dem Trümmerfeld der 406 zerstörten Römerstadt. In Cöln, welches bis zur Absetzung der Merovinger eine der Hauptstädte Austrasiens blieb, stammt das Westpolygon von St. Gereon aus dem 6. Jahrhundert, die ausserhalb der Stadt befindliche Clemenskirche angeblich aus der letzten Zeit des siebenten. Im Sprengel von Speier entstanden S. German ausserhalb der Mauern jener Stadt selbst und Kloster Weissenburg an der Lutra im 7. Jahrhundert. Ebenso die Schottengründung S. Thomas in Strassburg, zu dessen Sprengel die aus gleicher Zeit stammenden Stiftungen Haslach in den Vogesen, Münster bei Colmar, Schuttern bei Offenburg, S. Sigismund bei Rufach und Mauresmünster bei Zabern gehören.

Weiter südlich und östlich verdankt das Christenthum seine neuen oder erneuerten Pflegestätten zumeist den irischen Missionaren, so Bregenz, wo der aus Burgund vertriebene h. Columban zu Anfang des 7. Jahrhunderts die uralte Aurelienkapelle wiederhergestellt, S. Gallen, wo Columban's Schüler, der h. Gallus († 640) die hölzernen Klosterzellen in der Wildniss aufrichtete, Säckingen, wo sich gleichzeitig der irische Mönch Fridolin, und Füssen, wo sich Magnoald, des Gallus' Schüler, niederliessen. — Weiter ostwärts hatten in Süddeutschland zwar einzelne Vorboten des Christenthums ihre Holzklausen schon früher errichtet, wie z. B. S. Severin († 481) in Künzen, zu eigentlichen Klosteransiedlungen war es jedoch vor dem 7. Jahrhundert nicht gekommen, in welchem Rudpert von Worms durch den agilolfingischen

Herzog von Bayern, Theodo II., die Erlaubniss zur Ansiedlung auf der Trümmerstätte von Juvavia (Salzburg) erhielt und die Peterskirche wie auf dem Nonnberge das Frauenkloster erbaute, während in Regensburg S. Emeram und irische Mönche ihre Wirksamkeit entfalteten.

Man darf an allen jenen Stellen, wo nicht schon Römerstädte vorhanden waren, fast ausschliessend Holzbau aus Eichenbalken mit Rohrbedachung (opus scoticum) annehmen, welche Constructionsweise auch im 8. Jahrhundert noch Regel blieb. In der ersten Hälfte des letztern wenigstens erscheint der Steinbau nur auf einzelne ausgezeichnete Stellen, wie S. Gallen, Fulda und Lorsch, beschränkt, so sehr sich auch die Nachrichten von Neugründungen vermehren. Den namhaftesten baulichen Aufschwung scheint damals Sanct Gallen genommen zu haben, wo Abt Otmar (720—760) nicht blos die Holzcella des h. Gallus durch ein „Palatium“ ersetzte, sondern auch die grosse Paulusbasilica mit steinernen Wänden und mit einer Crypta unter dem Chor erbaute, die letztere wohl die ältest bekannte, wenn wir nicht mit Viollet-le-Duc die Crypta unter dem Seminar zu Orleans in's 6. Jahrhundert setzen wollen. Sicher nachweisbar ist der Steinbau auch in Lorsch an der Waschnitz, von Graf Cancor 763 gestiftet, und zwar an der Basilica wohl von vornherein, während das ursprünglich hölzerne Wohnhaus der Mönche erst zu Ende des 8. Jahrhunderts durch ein steinernes verdrängt wurde. Vorauszusetzen ist allerdings auch, dass wenigstens die im Innern der Stadt belegenen Kirchen von Mainz, die von der Mitte des 8. Jahrhunderts bis zu dessen Schluss nachweisbar werden, namentlich die Martinskirche (der nachmalige Dom) und die Lambertikirche, in Stein hergestellt waren, was ebenso auch in Cöln bei den Kirchen S. Martin und S. Maria im Capitol, erstere von Pipin von Heristal, letztere wahrscheinlich von dessen Gemahlin Plectrudis stammend, oder bei den durch Pipin II. 762 gestifteten Klosterkirchen zu Prüm und Kesslingen anzunehmen sein dürfte.

Wenn wir aber erfahren, dass selbst die Kathedrale, die Benedictus- und die Stephanskirche des um 724 in Rom geweihten Regionarbischofs Corbinian in Freising aus Holz waren und erst zu Ende des 8. Jahrhunderts theilweise in Stein umgebaut wurden, so müssen wir wohl die Mehrzahl der in den bayrischen und oberösterreichischen Landen verstreuten Klostergründungen ebenso als blosse Holzbauten betrachten. So zunächst Benedictbeuren, Wessobrunn, Staffelsee, Kochelsee, Scharnitz, Schlehdorf, Scheftlarn, Tegernsee, Schliersee, Ilmmünster, Altomünster, Rott, Metten und Weltenburg, die zum Sprengel Salzburg

gehörigen, angeblich Thassilo'schen Klöster Herren- und Frauen-Chiemsee, dann die Dependencen des nach dem Avareneinfall von 738 von Lorch nach Passau verlegten Bischofsitzes: Niedernburg, Niederaltaich, Osterhofen, Pfaffenmünster, Monsee, Kremsmünster und S. Florian, worunter die nunmehr österreichischen letzteren Klöster, von ihrem Gründer Thassilo besonders bevorzugt, hervorragen. Dasselbe gilt auch wenigstens von den meisten der im 8. Jahrhundert im oberen Rheingebiet von S. Gallen oder dem Bischofsitze in Strassburg ausgehenden Gründungen: Reichenau im Bodensee, Lützelau im Zürichersee, Marchthal, Kempten, Hohenburg, Niedermünster, Ebersheimmünster, Maasmünster, Honau, Ettenheimmünster, Surburg, Schwarzach, Neuweiler, Leberau, S. Hippolyt und Murbach.

Sicher waren es auch durchaus Holzbauten, welche mit der Missionsthätigkeit des Angelsachsen Winfried (Bonifacius) in Hessen zusammenhingen. So die ersten aus dem Jahre 722 stammenden Mönchszellen des Heiligen auf der Amanaburg, oder die zehn Jahre später entstandene Petrikirche mit Kloster auf der Höhe von Buraburg, in Christenberg und Ohrdruf, Altenberg, Herbsleben, Uhrleben, Langensalza, Trettenburg, Greussen, Monra und Creuzberg. Von der Petruskapelle bei Fritzlar wird die Entstehung aus der 724 gefällten Wuotanseiche sogar direct überliefert. Erst Fulda, dessen Vollendungszeit jedoch bis zum Jahre des friesischen Martertodes des Bonifacius (755) herabrückt, trat mit grösseren Ansprüchen und mit wenigstens theilweisem Steinbau (Salvatorkirche) auf, wie es auch von dem mächtigen Centrum der mitteldeutschen Christianisirung, das schon unter dem ersten Abt Sturmius 4000 Bewohner zählte, nicht anders zu erwarten ist. Möglicherweise geht auch die Gruftkapelle auf dem Petersberge, aus drei parallelen Tonnengewölben mit einer gleichfalls tonnengewölbten quer vorgelegten Vorhalle bestehend, auf die Anlage im 8. Jahrhundert zurück. Die wichtigste Abzweigung von Fulda wurde das Bisthum Würzburg, wo auf dem Schlossberge eine ältere Marienkirche vorgefunden wurde, wahrscheinlich aus der Zeit stammend, in welcher der irische Mönch Kilian in Thüringen und Franken den ersten Samen des Christenthums säte (8. Jahrhundert). Kitzingen und Tauberbischofsheim waren dann wohl schon Schöpfungen des ersten Würzburger Bischofs Burghard, dessen Sprengel Karlmann mit einer beträchtlichen Zahl von Filialkirchen beschenkte. Auch Eichstädt blühte unter dem Neffen und Schüler Winfried's, dem ersten Bischof Willibald, auf und noch im 8. Jahrhundert erhoben sich in dessen Sprengel die christlichen Stiftungen Heidenheim, Hasenried, Wilzburg und Solenhofen, letzteres nach dem britischen

Missionar Sola genannt. Dagegen gedieh Erfurt, von Bonifacius als Bischofssitz erwählt, erst hundert Jahre nach der Gründung und das anfangs wichtige Buraburg ging bald in dem vortheilhafter gelegenen Fritzlar auf.

Dass von den vorkarolingischen Werken auf deutschem Boden so viel wie nichts auf uns gekommen, ist nicht zu verwundern, da ja selbst der Steinbau, aus regellosen Brocken mit dickem Mörtel hergestellt wie er war, nicht mehr Widerstandsfähigkeit darbot als der Holzbau und die Wände dieser Art bei den später an ihrer Stelle aufgeführten romanischen Neubauten unverwendbar erscheinen mussten. Beide Bauweisen aber können wir uns kaum roh genug vorstellen, den Holzbau als schlichten Blockverband, den Steinbau völlig schmucklos, beides mit wahrscheinlich steinbeschwerter Schindel- oder mit Rohrbedachung. Selbst in den einst römischen Provinzen Westdeutschlands, Nordfrankreichs, Spaniens und Englands war die classische Tradition grossentheils erloschen und die Barbarei, mit welcher man sich antiker Zierstücke bediente, und wahllos Quadern und andere Steinstücke verwendete, jene der späteren Basiliken Roms zumeist überragend, wenn man auch gelegentlich etwa versuchte, durch den Wechsel der Lagen einige rhythmische Wirkung zu erzielen. Beispiele dafür bieten in Frankreich das muthmasslich aus dieser Zeit stammende Baptisterium zu Poitiers (Fig. 112) und die alte unter dem Namen Basse-Oeuvre bekannte Basilica zu Beauvais oder die beiden in den Dep. Maine und Loire befindlichen Kirchen zu Savennières und Gennes. Wenn die Ausstattung in Marmor, Metallen und Teppichen gerühmt werden, so ist in der Regel anzunehmen, dass der Steinschmuck lediglich in verwilderter und planloser Verwendung vorhandener Reste bestand, während das Uebrige zu den beweglichen Zierden gehörte. Noch mehr vergessen scheint die römische Tradition in England gewesen zu sein, wo sich die ältesten Kirchen seit der durch Papst Gregor den Grossen 597 angebahnten Christianisirung des Landes

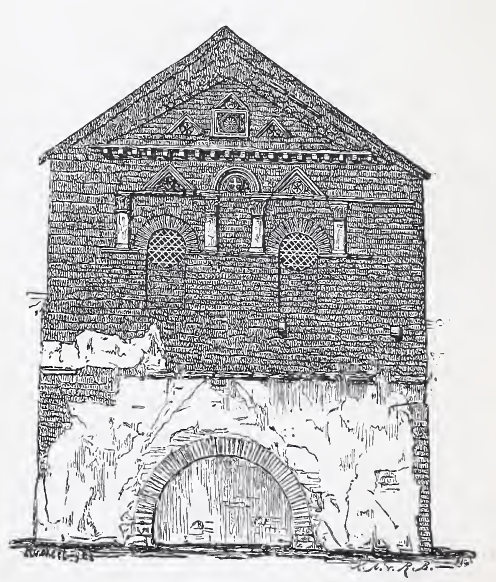


Fig. 112. Das Baptisterium zu Poitiers.

ebenso wie in Deutschland dem landüblichen Holzbau anbequemten. Die Steinbauten, welche der h. Paulinus zu Anfang des 7. Jahrhunderts in Lincoln und York errichtete, scheinen ziemlich vereinzelt und auf jene Orte beschränkt gewesen zu sein, welche, wie das in den Zeiten des Septimius Severus nicht unbedeutende York, durch die erhaltenen römischen Bautrümmer deren Benutzung nahelegten. Zu Ende des 7. Jahrhunderts wurden Arbeiter aus Frankreich und selbst aus Rom entboten, und es ist von „opus romanum“, d. h. von Quaderbau, die Rede, nirgends jedoch von Architekten oder von Kunst. Es scheint auch nicht, dass dem wissenschaftlichen Streben, wie es sich im 8. Jahrhundert in den Klöstern Englands regte und dem kirchlichen Eifer, wie er sich seit längerer Zeit in Irland entfaltet hatte, eine nennenswerthe bauliche Anstrengung zur Seite gegangen sei.

Während aber so Landesfürsten, Bischöfe, Aebte und Missionäre zu gleichen Theilen dem dringendsten Bedürfniss an Cultbauten entgegenkamen, lässt sich aus den spärlichen Nachrichten nicht entnehmen, dass auch der Profanbau Deutschlands eine den grösseren Klosteranlagen entsprechende Pflege gefunden hätte. Wo geeignete römische Castelüberreste vorhanden waren, bediente man sich derselben gelegentlich zu den Burgen der Landesherren und Vasallen und ergänzte die Quadermauern durch wüstes, mit rauhem Mörtel verbundenes Bruchsteinwerk. So in Hohenburg bei Strassburg, in Egisheim bei Colmar, vielleicht auch in den Bischofsitzen Salzburg und Passau. Wo die Behausungen ganz neu herzustellen waren, gab man denselben wohl selten fortificatorischen Charakter, und der Fürst wohnte ebenso auf seinem Gehöfte, wie der Vasall und der Freie überhaupt. Fürstliche und bischöfliche Burgen auf Höhen, wie zu Würzburg und Freising, waren in den nicht schon von den Römern angelegten Plätzen seit den Zeiten des Bischofs Nicetius von Trier Ausnahmen geworden.

Entsprachen diese ungünstigen baulichen Zustände der Ungunst aller Verhältnisse in der letzteren merovingischen Zeit, so konnte ein entschiedener Aufschwung nicht ausbleiben, als die Karolingische Dynastie den fränkischen Thron bestieg und als namentlich Karl der Grosse (768—814) denselben zum ersten der Christenheit erhob. Nicht minder gross in der Pflege der Bildung wie in den Waffen und in der Politik, hatte er frühzeitig gelehrte Männer selbst aus Ländern, die nicht zu seinem weiten Herrschergebiete gehörten, herbeigerufen und seines engeren Umganges gewürdigt. Dazu hatten ihn seine Züge nach Italien mit den Prachtwerken der kaiserlichen wie der altchristlichen und byzantinischen Kunst persönlich bekannt gemacht. Es lag nahe, dass er

auf den Gedanken kam, wie einst Constantin, ein Neurom im Herzen seines Reiches zu schaffen und so seiner Residenz auch äusserlich den Stempel der Nachfolge aufzudrücken.

Bei dem fast völligen Versiegen der künstlerischen Tradition in den ehemals römischen Provinzen des Nordens war jedoch die Verwirklichung dieses Planes schwieriger geworden als sie drei Jahrhunderte früher gewesen wäre. Denn wenn es auch nicht an intelligenten und zum Theil in Italien selbst gebildeten Leitern fehlte, so doch an technischen Kräften für die Ausführung. Wie weit die Schulung reichte, welche die umfänglichen, namentlich seit 787 durch Abt Gervold geschaffenen Anlagen des Klosters Fontanellum (Vandrille) bei Rouen oder die Bauten von Fulda unter dem Abte Sturmius gewährten, ist nicht sicher zu beurtheilen, jedenfalls vermochte Karl den Bedarf an Werkleuten nicht aus seinen Ländern allein zu decken, da wir erfahren, dass er sie aus allen Ländern „diesseits des Meeres“, d. h. wohl bis Italien und lediglich mit Ausschluss des byzantinischen Reiches zusammenholte. Und während man selbst die Quadern von dem durch Karl abgebrochenen Verdun beischleppte, hielt man sich der Herstellung des decorativen Theiles für so wenig gewachsen, dass hierfür nicht blos die noch brauchbaren römischen Reste von Trier aufgelesen, sondern Mosaiken, Marmorincrustationen und Säulen sogar von Ravenna und Rom herbeigeschafft werden mussten. Leider ist die poetische Schilderung, wie sie Angilbert von der 796 beginnenden Bauthätigkeit in Aachen giebt, im Einzelnen unzuverlässig und hyperbolisch; aber gewiss ist, dass die Anlagen Karl's die öffentlichen Gebäude der ganzen Stadt umfassten. Denn wenn ein Forum mit einem Gerichtshause, wenn Thermen und ein Theater (Amphitheater?) darunter waren, so verstehen sich andere Hallen für verschiedene Zwecke und Stadtmauern von selbst. Obenan freilich standen der Palast und damit verbunden die Hauptkirche, welche letztere als in den wesentlichen Theilen vollständig erhalten und in ihrer Entstehungszeit (796—804) vollkommen gesichert als das wichtigste vorromanische Baudenkmal des Nordens zu betrachten ist.

Jedenfalls sind für den Palast wie für das Münster die Vorbilder Ravennas massgebender gewesen wie jene Roms, in welcher Wahl ohne Zweifel die Entschliessung des Kaisers, der auch das Ganze in den Hauptzügen feststellte, den Ausschlag gab. Was jedoch die technische Leitung der Ausführung betrifft, durch welche wieder nach fast dreihundertjähriger Ebbe etwas auf Kunst Anspruchmachendes entstand, so ist nicht so sicher, wie gewöhnlich geschieht, auf Ansigis, nachmals Abt von Lobbes und von Fontanellum, und dann auf den in Fulda gebildeten Einhard, Karls des Grossen Biographen, hinzuweisen, wenn auch Ansigis einmal

als exactor operum regalium genannt wird, und Einhard in seinen Briefen sich selbst zum Studium des Vitruv bekennt, mit dem baukundigen Abt Ratgar von Fulda darüber conferirte und nach dem biblischen Erbauer der Stiftshütte in Freundeskreisen den Namen Bezaleel erhielt. Sicherer beglaubigt ist die Münsterbauführung eines sonst unbekannten „Meister Odo“, den eine im 10. Jahrhundert gelesene Inschrift im Münster selbst in dieser Eigenschaft nannte, ohne jedoch erkennen zu lassen, ob sich dessen Thätigkeit bis auf die Planherstellung erstreckte.

Der Plan kann auch keineswegs als originell oder als künstlerisch musterhaft bezeichnet werden. Die Aenderungen, welche wahrscheinlich unter dem Einflusse des alten Domes von Brescia (J. T. Clarke, The American Architect 1877) dem Vorbilde von S. Vitale gegenüber vorgenommen wurden, entweder Vereinfachungen oder durch den veränderten Zweck gebotene Umbildungen, hoben den ästhetischen Werth des Baues keineswegs. Man sieht überall, dass es dem Architekten darum zu thun war, constructiv den Vorbildern gerecht zu werden, und bei der Schwierigkeit der Construction des Kuppelbaues unter völligem Mangel an Uebung ist die Leistung auch immerhin stupend. Dem achteckigen Kuppelbau von S. Vitale ist erst ein schlichter Pfeilerbau untergelegt, wahrscheinlich um den ebenerdigen Volksraum von den Räumlichkeiten für den Hof zu scheiden. Dieses verhältnissmässig niedrige Pfeilerachteck verbindet sich mit der sechzehneckigen äusseren Umfassungsmauer durch ein complicirtes Gewölbenetz, indem zunächst zwischen acht Seiten der letzteren und den acht Seiten des Mittelbaues Kreuzgewölbe angebracht, die übrigbleibenden dreieckigen Zwickel aber durch dreikappige Gewölbe geschlossen wurden, so wie dies der alte Dom von Brescia vorbildet. War dies schon eine für jene Zeit constructiv nicht unbedeutende Behandlung, so gestaltete sich die Wölbung der Emporen noch bedeutsamer. Da man nämlich, vielleicht im Gefühl baukünstlerischer Schwäche oder um die Emporen nicht zu verengern und zu verschneiden, zu jener Ausfüllung der acht Hauptbogen in der Gestalt von Säulenapsiden, wie sie in S. Vitale dem Seitenschub der Kuppel ebenso wirksam als schön begegnen, sich nicht entschliessen wollte, so deckte man die Emporen mit radiant nach innen ansteigenden Gewölben ab, was sich in den acht annähernd quadratischen Feldern verhältnissmässig leicht in der Form von ansteigenden Tonnen bewerkstelligte, in den zwischenliegenden Dreieckzwickeln aber zu einer ungewöhnlichen Gestaltung ansteigender Kegelformen führte. Es lag darin der Keim zu der folgenreichen Entwicklung des Strebesystems, wie es erst in der Gothik zur vollen Ausbildung gelangt ist. Doch hielt mit der statischen Bedeutsamkeit dieser Anordnung

die ästhetische keineswegs gleichen Schritt, da die Decke zu keiner gefälligen Form gebracht werden konnte und die Doppelgeschossigkeit der Säulenstellung in den acht Hauptbogen illusorisch wurde. Die letztere entwickelte sich auch dadurch unglücklich genug, dass die oberen Säulen, für deren Arcaden nach der angenommenen Höhe der Hauptbogen nicht

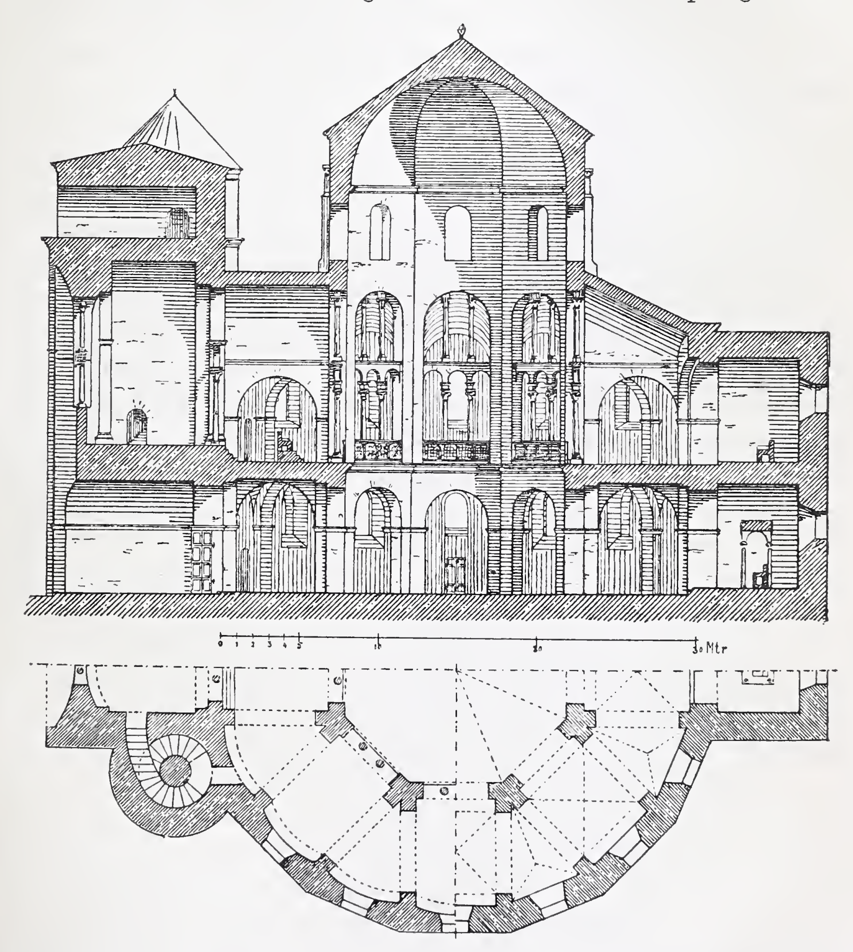


Fig. 113. Plan und Durchschnitt des Münsters zu Aachen nach der ursprünglichen Gestaltung.

mehr ausreichender Platz vorhanden war, mit ihren Capitälen unvermittelt auf die Curve der letzteren aufstiessen, und somit in einer unschönen und dem Wesen der Säulen sehr widersprechenden Weise in die Bogenlaibung eingekeilt werden mussten. Dafür führte man die acht Wände des Oktogons so hoch empor, dass die Fenster in demselben und nicht erst, wie in S. Vitale, in der Wölbung angebracht werden konnten.

Auch ging man jeder Pendentifbildung dadurch aus dem Wege, dass man die zur Ueberführung vom Achteck in den Kreis zwingende Kugelform der Kuppel vermied und in derselben einfach die Polygonalgestalt fortsetzte.

Zeugt sonach die Disposition von mehr Verständigkeit als von künstlerischem Geschmack, so ist auch weder in der Bauweise noch im decorativen Theile von dem letzteren viel zu verspüren. Denn wie das Mauerwerk ziemlich roh und ohne Rücksicht auf die Erscheinung, wenn auch nicht unsolid, hergestellt ist, so fehlt es in architektonischen Gliedern, in Säulen und Gesimsen, an künstlerischem Gefühl. Man stiess sich nicht an der Ungleichartigkeit der von verschiedenen Stellen zusammengeholten Säulen, wenn sie nur von hervorragenden Steinarten waren, und wie man keinen Werth darauf legte, die Basen und die theils korinthischen, theil compositen Capitäle aus guter Zeit und von gleicher Art zu gewinnen oder nachzuahmen, so wurden die neugefertigten Gesimse geradezu roh. Von der besseren Broncearbeit an Brüstungen und Thüren wie von dem jetzt verschwundenen Schmuck in Malereien und Mosaiken wird unten die Rede sein. Ob die Kaisergruft im Centrum des Oktogons schon ursprünglich intendirt war, ist ungewiss. Die Apsis ist durch einen unverhältnissmässigen gothischen Chorbau verdrängt worden und auch der Thurmbau an der Eingangsseite, wenigstens in seinen oberen Theilen, nicht unwesentlich umgestaltet, wie überhaupt das Aeussere, fast mit einziger Ausnahme der capitälgekrönten Strebepfeiler am Obertheil des Oktogons, durch Um- und Anbauten aus allen Zeiten seine ursprüngliche Gestalt fast ganz verloren hat. Von den Säulen des Inneren sind acht nach einer französischen Plünderung nicht mehr zurückgelangt, und daher neu ergänzt, wie auch sonst manche schmückende Theile. —

Spurlos verschwunden ist der kaiserliche Palast zu Aachen, der jedoch jedenfalls als ein Complex von Einzelgebäuden um einen oder mehrere Höfe zu denken ist. Denn ein Zeitgenosse, ein anonymer Mönch von S. Gallen, erzählt, dass die Behausungen des Hofstaates, im Erdgeschosse in Säulenarkaden offen, so um das kaiserliche Wohngebäude gruppirt waren, dass der Kaiser von den Fenstern des Obergeschosses aus den Verkehr seiner Untergebenen beobachten konnte. Auch von den anderen Schlössern Karl's zu Ingelheim, Nymwegen, Frankfurt, Worms und Tribur ist wenig mehr erhalten. Ingelheim scheint die prächtigste und ausgedehnteste Anlage gewesen zu sein, wenn auch auf die Erwähnung von hundert Säulen und tausend Thüren bei einem Karolingischen Hofdichter nicht viel zu geben ist. Die wenigen im Museum und Dom zu Mainz, im Schlosshofe zu Heidelberg und in Ingelheim

selbst bewahrten Säulenfragmente lassen übrigens wieder erkennen, dass von Streben nach nationaler Selbständigkeit hier so wenig die Rede war, wie beim Aachener Münster, und dass die Karolingische Architektur nichts anderes sein wollte, als eine Wiederbelebung der römischen. Die kaiserliche Villa zu Nymwegen wurde schon 880 von den Normannen zum Theil verbrannt, blieb übrigens noch bewohnbar und wurde durch Friedrich Barbarossa wiederhergestellt. Die polygone Schlosskapelle, welche sich allein über das französische Bombardement von 1794 und den darauffolgenden Abbruch erhalten hat, stammt zwar auch erst aus Barbarossa's Zeit, ist jedoch wahrscheinlich als eine die Details verwendende und den Plan bewahrende Wiederherstellung des Karolingischen Baues zu betrachten, wie die darin vorkommenden Capitäl- und Basenformen, geschwellten Schäfte etc. und die zwar verkleinerte und vereinfachte, aber unverkennbare Nachbildung der Gestalt des Aachener Münsters verrathen.

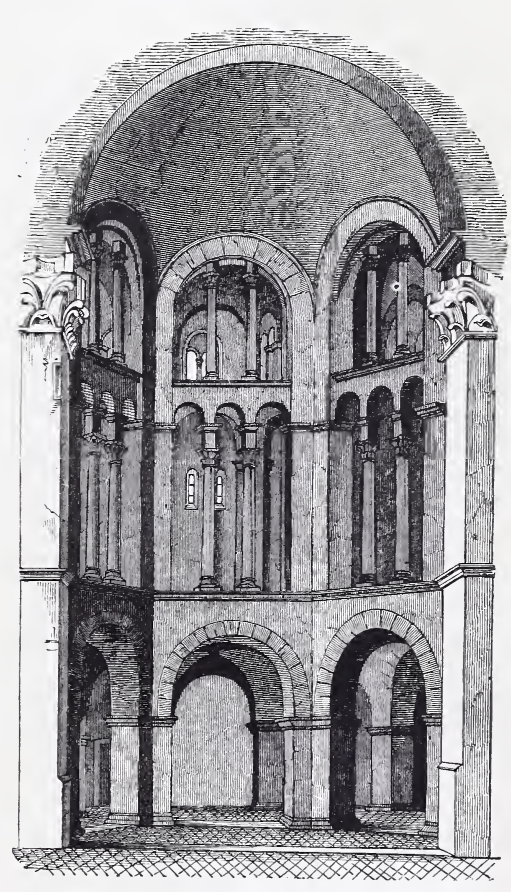


Fig. 114. Restaurirte Ansicht des Nonnenchors der Stiftskirche zu Essen.

Bei dem Aufsehen, welches der Kaiserdom zu Aachen machte, konnte es nicht fehlen, dass er nicht blos in seiner Zeit, wie in Nymwegen, sondern auch später mehr oder weniger vollständige Nachahmung fand. So soll die von Ludwig dem Frommen erbaute, aber nach nur hundertjährigem Bestande wieder zerstörte Schlosskapelle zu Diedenhofen (Thionville = Theodonis Villa) alter Ueberlieferung gemäss eine verkleinerte Wiederholung desselben gewesen sein, wie es vielleicht auch bei der Walburgiskirche in Gröningen der Fall war. In

theilweiser Anwendung tritt uns das Münstermotiv im Nonnenchor der 874 gegründeten und nach dem Brande 947 wieder aufgebauten Abteikirche zu Essen entgegen, wo von der apsidalen Hälfte eines achteckigen Centralbaues jetzt freilich nur mehr das Mittelfeld im ursprünglichen Bestande erhalten ist (Fig. 114). Hier ist jedoch die durch die Säulenfüllung in den Hauptbogen ausgesprochene Etagengliederung nicht blos eine scheinbare, sondern eine wirkliche, wodurch sich ein dreistöckiger Umgang ergiebt. Dafür erhebt sich das Polygon nicht einmal bis zum Scheitel der Hauptbogen, indem eine sphärische Apsidenbildung im Hängekuppelsystem sogar in die Bogenwinkel eingreift. Der Rundbau der Johanneskirche zu Lüttich, von Bischof Notker 981 erbaut, zeigt selbst noch in dem Rococoneubau aus dem 18. Jahrhundert die Reminiscenz. Der Nonnenchor im westlichen Thurmbau der um 1050 geweihten, bereits romanischen Kirche S. Maria im Capitol in Cöln verleugnet ebenfalls denselben Einfluss nicht, wenn sich auch hier, gegenwärtig durch den Orgelbau der Ansicht entzogen, nur ein einziger grösserer Bogen mit dem Motiv der Säulenstellungen des Aachener Münsters findet. Dem Plane nach am nächsten aber steht dem Bau Karl's des Grossen der aus gleicher Zeit wie die letztgenannte Cölner Kirche stammende Polygonalbau zu Ottmarsheim bei Mülhausen im Elsass (Fig. 115 u. 116).

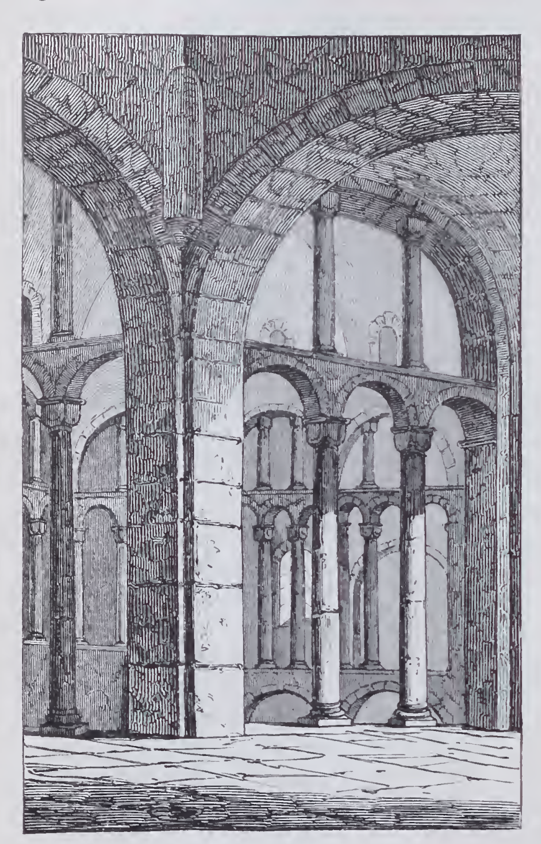


Fig. 115. Innenansicht der Kirche zu Ottmarsheim.

Dagegen ist die schon im 10. Jahrhundert gleichfalls als Nachbildung des Aachener Münsters genannte Kirche von S. Germigny-les-Prés im Departement Loiret wesentlich anderer Art und durch die

Planform des griechischen Kreuzes mehr an andere byzantinische Kirchen erinnernd. Noch zu Lebzeiten Karls des Grossen durch Bischof Theodulph von Orleans erbaut, hat dieses Gebäude das doppelte Interesse, als sich in demselben einerseits der Keim zu der auffälligen Gestalt von S. Front in Perigueux und verwandter Bauten Frankreichs, andererseits aber in den Apsidenabschlüssen des Querschiffes eine Vorbildung jener Plangestaltung findet, wie sie in S. Maria im Capitol und in der Apostelkirche zu Cöln in voller Entwicklung begegnet.

Im Uebrigen lehnten sich die zahlreichen Kirchen- und Klostergründungen der Zeit Karls des Grossen vorwiegend an italienische und speciell römische Vorbilder. So die beiden Hauptklöster Frankreichs jener Zeit, Centula (S. Riquier) in der Picardie und Fontanellum (Vandrille) in der Normandie, beide von Freunden des Kaisers, das erstere durch Angilbert umgebaut, das letztere durch Ansigis erweitert. Die Hauptkirchen der Klöster (und Vandrille besass damals allein nicht weniger als acht Kirchen) waren mächtige Basiliken. Was aber diese Klöster für Frankreich, das waren für Deutschland Fulda und S. Gallen, deren Gestaltung, durch die erhaltenen Quellen zugänglicher als die jener, eine nähere Würdigung erheischen.

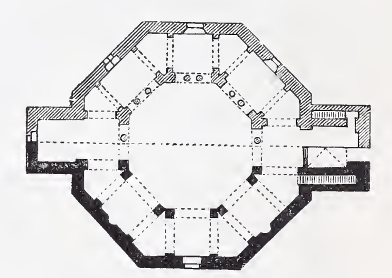
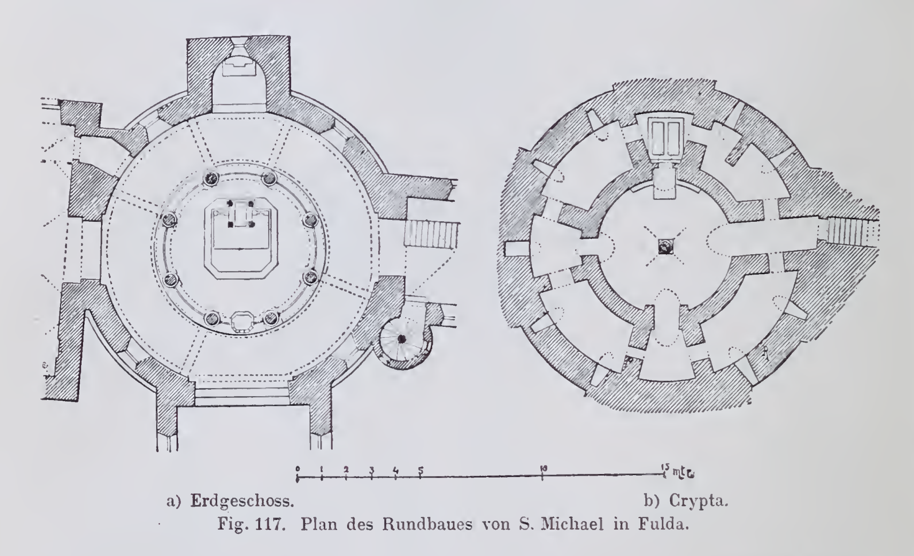


Fig. 116. Plan der Kirche von Ottmarsheim.

Fulda hatte schon zur Zeit der Thronbesteigung Karls des Grossen unter Winfried's Schüler Sturmius die erste Stelle unter den deutschen Klöstern erlangt. Sturm's Nachfolger Baugulf sah sich der zunehmenden Bevölkerung Fuldas entsprechend genöthigt, die Salvatorkirche durch Verlängerung der Ostseite und durch ein Querschiff zu erweitern, und der 803 das Pedum erlangende Abt Ratgar, schon vorher als Architekt thätig, dessen Baulust sogar zu einer Empörung der baumüden Mönche führte, fügte noch eine westliche Apsis hinzu. Es war dadurch die folgenreiche Neuerung der doppelchörigen Basiliken angebahnt, welche durch die ganze romanische Epoche hindurch an den wichtigeren Kirchenbauten beibehalten, gleichwohl noch immer über den Grund ihrer Entstehung im Zweifel lässt. Denn ob die westliche Apsis ursprünglich nur den Zweck hatte, das Gründergrab (in Fulda jenes des h. Bonifacius) aufzunehmen, wie schon die freilich nur eingebaute westliche Concha der Reparatusbasilica zu Orleansville in Afrika eines Bischofsgrabes wegen angeordnet worden war, oder ob man dadurch den Kirchen einen doppelten Patronat mit zwei Hauptaltären,

eine Art von Doppelweihe ertheilen wollte, ist schwer zu entscheiden. Vielleicht auch führte der unmittelbare Anschluss der Klöster auf einer Langseite dazu, die freie andere Längswand als die Hauptfaçade zu behandeln, wie in der That mehrere romanische Bauten das Hauptportal an der Langseite erhielten, wobei dann allerdings die gleichartige Behandlung der beiden Schmalseiten nahe gelegt wurde. Dazu kam wohl auch das Bestreben, bei der erstaunlichen Mehrung des Clerus in Klöstern und bischöflichen Kirchen die Gottesdienstcentren zu verdoppeln, wie man die Altäre überhaupt vermehrte. Wie dem aber auch sei, so war die Neuerung von Wichtigkeit, den Chor durch Unterlegung einer Crypta mit halb unterirdischem Altarraum zu erhöhen, was zuerst in



a) Erdgeschoss. b) Crypta.

Fig. 117. Plan des Rundbaues von S. Michael in Fulda.

S. Gallen nachweisbar ist, in Fulda aber schon vor 819 an den beiden Schmalseiten der Basilica durchgeführt wurde, um dem Reliquienaltar der östlichen Hauptcrypta westlich das von Wallfahrern vielbesuchte Grab des h. Bonifacius entsprechen zu lassen.

Die den Hauptbasiliken Italiens beigesetzten Baptisterien und Grabrotunden Italiens mussten jedoch dazu führen, in grossen Klosteranlagen ausser den Basiliken auch Kuppelbauten herzustellen, wie dies schon in Fontanellum geschehen zu sein scheint. Ein solcher entstand 820 zu Fulda unter dem vierten Abt dieses Klosters, Eigil, vielleicht durch den kunstsinnigen 856 als Erzbischof von Mainz gestorbenen Rabanus Maurus (vgl. Fig. 117). Ursprünglich als Abtgrabstätte gedacht, mochten demselben neben der h. Grabkirche zu Jerusalem Rundbauten von der Art der neuerlich bei Ephesus entdeckten sog. Lucaskirche, vielleicht auch con-

stantinischen Grab- und Baptisterialbauten Roms, das Motiv dargeboten haben, jedenfalls hat der Bau mit den byzantinischen Kuppelbauten Ravennas nichts zu thun. Ein Säulenkranz von acht durch Archivolten verbundenen Säulen korinthischer und compositer Ordnung (Fig. 118 a c) trägt, von einem Umgang umgeben, den Mauercylinder des Mittelraumes, auf welchem einst das Kuppelgewölbe ruhte. Diesem Oberbau war eine Crypta von gleichem Durchmesser untergelegt, in deren Mitte eine stämmige, derb ionisirende Säule (Fig. 118 b) das im Kreise herumgeführte Tonnengewölbe stützte, während ein Tonnengewölbe auch den Umgang deckte. Plan und Detail lassen trotz späterer Um- und Anbauten den altchristlichen Einfluss Italiens nicht verkennen.

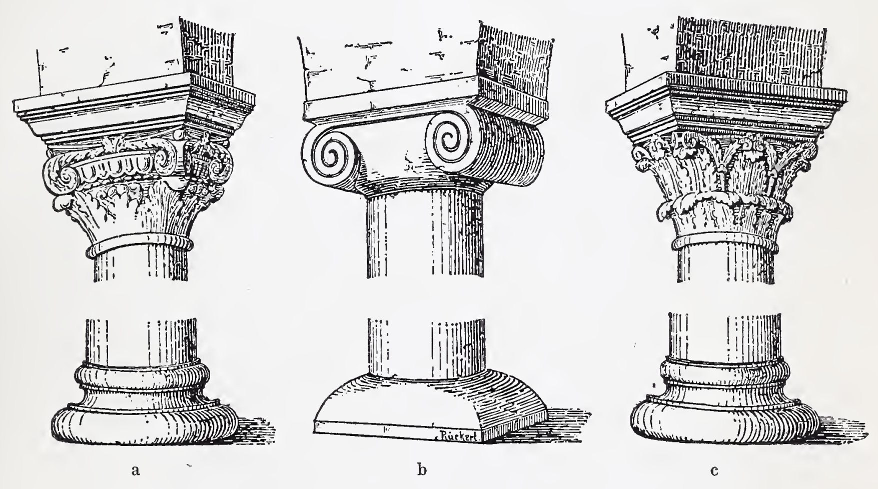


Fig. 118. Säulendetails aus der Michaelskirche zu Fulda.

Noch wichtiger als Fulda ist uns Sanct Gallen, das freilich in den jetzt ganz veränderten Bauten keine Belehrung über seine Gestalt in jener Zeit mehr darbietet, dafür aber der Forschung einen Originalplan der Klosteranlage aus der Karolingischen Epoche bewahrt, welcher zwar aus Terraingründen nicht oder wenigstens nicht im Ganzen zur Ausführung gelangt sein konnte, aber trotzdem in vieler Beziehung unschätzbar ist. S. Gallen war während Fuldas Aufschwung eher zurückgegangen und erst Ludwig's des Frommen Unterstützung ermöglichte es dem Abte Gozbert (816—832), einen Neubau zu unternehmen, für welchen der Plan von unbekannter, aber wahrscheinlich Fulda nahestehender Hand gezeichnet wurde. Das grosse Pergamentblatt (Fig. 119) zeigt uns, abgesehen von der wichtigen Kunde, welche es über die Zeichnungsmethode der Karolingischen Architekten giebt, die ganze complicirte Einrichtung

eines Klosters jener Zeit. Der von Westen her führende Haupteingang leitet zwischen Oekonomiegebäuden durch auf die Westfront einer grossen Basilica, welche, wie jene von Fulda, zweichorig angelegt und am West-

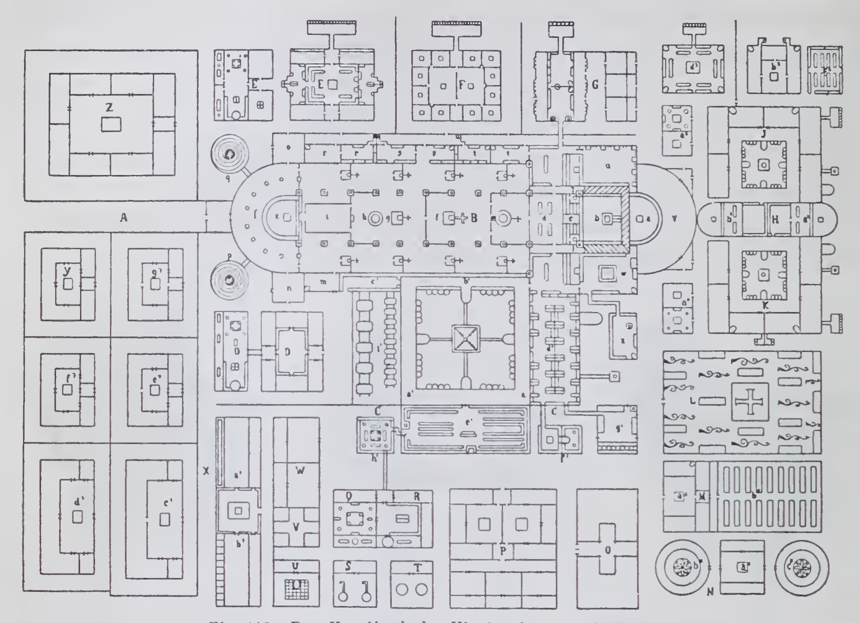


Fig. 119. Der Karolingische Klosterplan von S. Gallen.

A Haupteingang.
B Hauptkirche.
a Paulusaltar.
b Marien- und Gallusaltar.
c Eingang zur Crypta.
d Sängerchor.
e Kanzel.
f Kreuzaltar.
g Johannesaltar.
h Taufbrunnen.
i Westchor.
k Petrusaltar.
l Westparadies.
m Almosenier.
n Vorhalle für die Conventualen.
o Vorhalle für die Schuljugend.
p Gabrielsthurm.
q Michaelsthurm.
r Pförtnerei.
s Schulvogt.
t Wartezimmer für Gäste.
u Bibliothek und Schreibestube.
v Ostparadies.
w Sakristei und Paramentenkammer.
x Hostien- und Oelhaus.
C Kloster.

a^1 Kreuzgang.
b^1 Kapitelsaal.
c^1 Sprechzimmer.
d^1 Wohnhaus der Mönche.
e^1 Refectorium.
f^1 Bade- und Waschhaus.
g^1 Latrinen.
h^1 Küche.
i^1 Kellerei und Vorrathskammer.
D Armen- und Pilgerhaus mit Küche und Bäckerei.
E Haus für Gäste mit Küche, Keller, Brau- und Backhaus.
F Schulhaus.
G Abtwohnung mit Küche, Keller und Backhaus.
H Doppelkirche.
a^2 Für die Novizen.
b^2 Für die Kranken.
J Krankenhaus.
a^3 Küche und Bad.
b^3 Arztwohnung.
c^3 Medicamentengarten.
d^3 Für Aderlass und Purganz.
K Novizenschule.
a^4 Novizen-Küche und Bad.
L Begräbnissplatz.

M Gärtnerei.
a^5 Gärtnerhaus.
b^5 Gemüsegarten.
N Geflügelhof.
a^6 Wärterhaus.
b^6 Hühnerhaus.
c^6 Gänsehaus.
O Scheune.
P Handwerkerhaus.
Q Brauerei.
R Bäckerei.
S Stampfmühle.
T Mahlmühle.
U Malzdarre.
V Gerstenscheune.
W Bötticherei und Drechslerei.
X Stallungen.
a^7 Pferdestall.
b^7 Ochsenstall.
c^7 Kuhstall.
d^7 Stuterei.
e^7 Ziegenstall.
f^7 Schweinestall.
g^7 Schäferei.
Y Gesindehaus.
Z Fahrnissschuppen.

ende mit zwei symmetrisch disponirten, aber mit der Kirche selbst nur lose verbundenen Rundthürmen geschmückt ist. Die Thürme gehören zu den ersten grösseren, von welchen wir Kunde haben, denn während die ältesten Campanilen Ravennas in ihrer Entstehungszeit keineswegs gesichert sind, scheinen die 575 und 734 erwähnten Thürme der Klöster zu Laon und Fontanellum nur kleinere Glockenträger gewesen zu sein. Mit der Einführung des Glockengusses in Bronce an der Stelle der vorherigen Schellen in Eisenblech, zuerst in Italien und dann unter Karl dem Grossen in Aachen und Fontanellum geübt, mussten die Glockenstühle an Bedeutung wachsen und es empfahl sich daher die weitere Entwicklung der Thürme an Zahl und Höhe, wobei jedoch ihr Hauptzweck noch lange Zeit als der von Wartthürmen verblieb, wie dies der Plan von S. Gallen ausdrücklich bezeugt. Die sich in den beiden Apsiden gegenüberstehenden Altäre der Apostelfürsten mit der Crypta des h. Gallus unter dem Ostchor erklären hier die doppelchorige Anlage durch die aus der Verbindung von zwei älteren Kirchen hervorgegangene Doppelheit der h. Patrone, wobei zu bemerken ist, dass die geräumigen Umgänge um die beiden Apsiden nicht zur Kirche selbst gezogen sind. — An die südliche Langseite der Kirche schliesst sich unmittelbar die Mönchswohnung noch ohne eigentliche Zellenbildung an, weiterhin das Armen- und Pilgerhaus, an die nördliche die Abtwohnung und das Haus für Gäste; an das Ostende die Doppelkirche für die Kranken und Novizen, links davon das Krankenhaus mit Dependenzen, rechts die Novizenschule und das Cömeterium. Dieser Hauptcomplex aber wird an der Süd- und Westseite von den umfänglichen Oekonomieräumen, Gemüsegarten, Geflügelhof, Scheune, Werkstätten, Bäckerei, Brauerei, Mühlen, Malzdörren, Ställen, Gesindehaus und Fahrnissschuppen umgeben.

Leider lässt der Plan über manche technische Fragen im Unklaren. Die Hauptgebäude sind wohl durchgängig in Stein aufgemauert, die Stallgebäude, Scheunen u. s. w. in Holz hergestellt zu denken. Von Gewölbeconstruction findet sich ausser Crypta und Apsiden keine Andeutung, während für die Dächer wohl Rohr-, Stroh- oder Schindelverwendung angenommen werden muss. Die Beheizung scheint in der Mönchswohnung hypokaustisch besorgt gewesen zu sein, während sonst in den Wohnzimmern Ecköfen eingezeichnet sind, die den Rauch wohl schwerlich in Kaminrohren durch das Dach, sondern wahrscheinlicher durch Wandschlitze mit Uebermantelung entliessen. Bei den centralen Herden ist die Rauchabfuhr durch ein Hypäthrum im Dache anzunehmen, welches wohl vermittelst eines auf vier Pfosten gestellten Ueber-

daches geschützt, an die Einrichtung des italischen Cavädium erinnert. Auch bezüglich der Fensteranordnung gewinnen wir keinen Aufschluss, wenn auch eine Art von Triforienbildung an der Abtwohnung, der Novizenschule, dem Krankenhaus und besonders im Hauptkreuzgang ersichtlich wird, welche die Vermittelung zwischen den antiken Säulenhöfen und den romanischen Säulchenarkaden darstellt.

Von einem dritten in karolingischer Zeit emporgekommenen Kloster, Lorsch (früher Lauresham) bei Worms auf dem rechten Rheinufer, haben wir zwar weniger verwerthbare Nachrichten, doch lässt die Notiz, dass Ludwig der Deutsche und Ludwig III. in der von dem letzteren zwischen

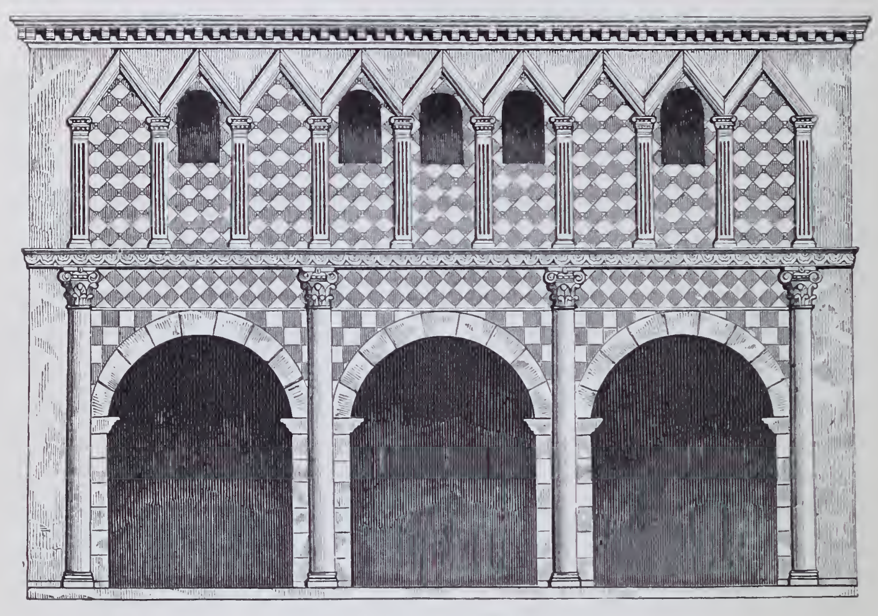
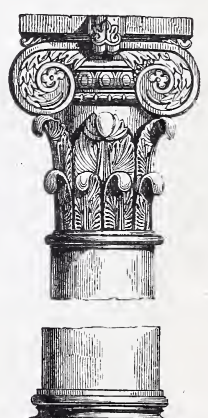


Fig. 120. Portalbau von Kloster Lorsch.

876 und 882 erbauten „bunten" Kirche, mithin wohl kaum in der Klosterbasilica selbst, begraben wurden, auf seine Bedeutung einen Schluss ziehen. Dafür ist ein köstlicher Theil vortrefflich erhalten, nämlich ein Portalbau, wahrscheinlich aus der späteren Zeit des 9. Jahrhunderts und vielleicht mit dem Bau der bunten Grabkirche zusammenhängend. Nur wenig über 10 m lang und 7 m tief, erinnert die später in eine Kapelle umgewandelte Halle mit ihren drei halbsäulengeschmückten Pfeilerarkaden im Erdgeschoss und den zehn giebeltragenden Pilastern an die antiken Thorbauten von Verona, Spalatro, Trier u. s. w. Bei auffallender technischer Tüchtigkeit und Gründlichkeit in der Nachbildung classischer Muster, wie sie hier das Ungeschick des Details vom Münster

zu Aachen entschieden überwunden zeigt, fehlt es freilich auch hier an dem vollem Verständnisse der Formen, Verhältnisse und der sich entsprechenden Bauglieder. Während nämlich die Halbsäulen für die Pfeilerarkaden zu hoch und namentlich die Composit-Capitäle zu gestreckt sind, erscheinen die Pilaster des Obergeschosses wieder zu kurz und in den Capitälen unbeholfen, die Spitzgiebel darüber aber als ein barbarischer Ersatz für die Blendarkaden der Diocletianischen Zeit, sehr unglücklich endlich die bunte Schachbrettmusterung der übrigbleibenden Wandflächen. Trotz alledem aber ist die Halle von Lorsch als der letzte Schwanengesang des hinscheidenden Classicismus hervorzuheben und hochzuhalten. —


Fig. 121. Halbsäulencapitäl von Lorsch.

Von den übrigen Schöpfungen der Karolingischen Zeit ist wenig oder nichts mehr erhalten. Wenig jedenfalls von der Kirche von Michelstad, im Odenwalde, wenn auch wahrscheinlich ist, dass die der genannten Stadt nahegelegene Ruine der Basilica von Steinach mit jener identisch sei, welche Einhard, 814 von Ludwig dem Frommen mit den königlichen Gütern bei Michelstadt beschenkt, 821 der Jungfrau Maria weihte. Aber spätere Umgestaltungen haben wenig sicher Ursprüngliches übrig gelassen, da die Crypta und die Seitenapsiden ebenso romanische Bildung verrathen wie die Portalbildungen. (Vgl. G. Schäfer, Ztschr. f. b. K. IX, 129 fg.) Aehnlich verhält es sich mit der um 828 von Einhard erbauten Kirche des h. Petrus und h. Marcellinus zu Seligenstadt. Ganz verschwunden ist der im Todesjahre Karls des Grossen begonnene, 873 vollendete Dom zu Cöln, dessen doppelchörige Anlage mit zwei hölzernen Rundthürmen vor dem Westchor an den Plan von S. Gallen erinnert und den Einfluss von Fulda voraussetzen lässt. Von den sonstigen Erwähnungen der Gründungen und Neubauten Karolingischer Zeit hebe ich hervor das Münster S. Marien in Strassburg, den Dom SS. Peter und Paul zu Worms und die Dionysiusbasilica ausserhalb dieser Stadt, den Wiederaufbau von Reichenau sowie jenen der von den Avaren zerstörten Afrakirche in Augsburg und das 831 von Emma, Ludwig des Deutschen Gemahlin, gegründete Obermünster zu Regensburg. Die Bisthümer im Sachsenlande erhielten noch lange keine bauliche Form, welche den Vergleich mit den obenbeschriebenen Bauten Karls des Grossen ausgehalten hätte, und waren zunächst wohl überwiegend Holzbauten. So Münster (Miningarneford), Osnabrück, Paderborn, Mersburg

(Eresburg), Minden, Bremen, Werden, Hildesheim, Halberstadt, Hamburg. Ebenso standen die Klöster Sachsens zu Herford, Lammspringe, Gandersheim u. s. w., sämmtlich erst nach Karls des Grossen Tode entstanden, noch lange Zeit hinter den fränkischen, hessischen und allemannischen zurück. Mehr Bedeutung hatte Corvey an der Weser, als eine Filiale des französischen Corbie unter Ludwig dem Frommen gegründet und 822 an der gegenwärtigen Stelle neu gebaut. Doch lässt sich nur noch der westliche Theil, ein Hypostyl zwischen zwei rechteckigen Thürmen, als auf die Gründung zurückgehend annehmen, wenigstens zeigen die vier Mittelsäulen jener Halle auf den etwas stumpfen Säulen Capitäle, welche die korinthischen Formen noch treuer nachahmen als dies von der romanischen Epoche erwartet werden darf, namentlich aber eine classicirende Kämpferbildung darbieten, welche sich direct aus einer römischen Gebälkverkröpfung abgeleitet erweist. Denn ihre Architrav- und Gesimsglieder zeigen sogar, wenn auch verkümmert, aber doch unverkennbar die Perlschnur-, Zahnschnitt- und Consolenmotive korinthischer Art (Fig. 122). Auch die Pfeilergesimse im darüberliegenden Emporsaal und die korinthischen Säulchen in den Schall-Oeffnungen des dritten Geschosses unterscheiden sich deutlich von den romanischen Formen des später hinzugefügten Thürmeabschlusses, die wohl den Herstellungen des Abtes Saracho um 1075 zuzuschreiben sind.

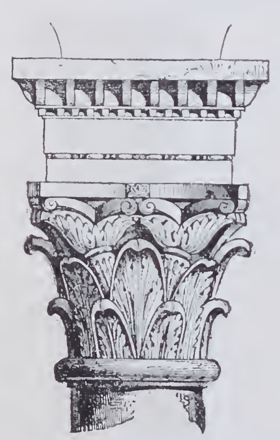


Fig. 122. Capitäl mit Kämpfer von dem Westbau der Klosterkirche zu Corvey.

Mit der Zersplitterung und dem Verfall der Karolingischen Dynastie wurden übrigens auch für die Bauthätigkeit die Verhältnisse wesentlich ungünstiger. Die von Karl dem Grossen bereits ziemlich weit geführte Steinbrücke bei Mainz über den Rhein blieb liegen, und von der Verwirklichung seines Planes, Main und Donau durch einen Canal zu verbinden, war überhaupt erst nach einem vollen Jahrtausend wieder ernstlich die Rede. Neue Gründungen werden immer seltener, manche alte sogar auflässig. Nur Eines heischte die Zeit: starken Mauerschutz der Wohnplätze bei den inneren dynastischen Wirren, wie gegen barbarische Invasionen, mit welchen die Normannen vom Norden, die Slaven und Ungarn vom Osten her die germanischen Lande bedrängten. Mehr und mehr zogen sich Fürsten und Vasallen auf die trotzige Höhe schwer zugänglicher Bergrücken zurück, mehr und mehr gewöhnten sich die einst so städtefeindlichen Germanen an das enge Zusammenschliessen in

mauerbewehrten Gemeinwesen. Die Noth der Zeiten aber liess immer weniger daran denken, glänzende Kirchen, Klöster und Paläste zu erbauen, so dass sich der Verfall der letzten Merovinger-Zeiten wiederholte. Nur noch für längere Zeit als vor Karl dem Grossen: denn auch das deutsche Königthum hob die monumentale Thätigkeit nicht sogleich, und das 10. Jahrhundert näherte sich bereits seinem Abschlusse, als in Sachsen und am Rhein ein neuer und anhaltender Aufschwung zu erblühen begann.

Die germanischen Völker hatten, als sie mit den Römern in Berührung kamen, keine Bildnerei. Denn die formlosen und mehr auf das Schreckhafte berechneten Götzenpuppen, welche sie da und dort schnitzten, verdienen durch ihre Ungeschlachtheit den Namen dieser Kunst so wenig wie das überwiegend ornamentale Schnitzwerk, welches sie an Architekturbestandtheilen angebracht haben sollen. Nach Italien oder in römische Provinzen gelangt, bedienten sich daher die nordischen Eroberer für die verhältnissmässig wenigen plastischen Werke, deren sie bedurften, ausnahmslos einheimischer, römisch gebildeter Kräfte.

Dies ist von dem König der Ostgothen Theoderich, (493—526), dem kunstliebendsten unter den Germanenkönigen vor Karl dem Grossen, sogar näher erweislich. Sein Hofbildhauer Daniel war ein Italiener und von den übrigen für den König arbeitenden Künstlern, unter welchen Marmorbildhauer und Erzgiesser ausdrücklich genannt werden, sagt Cassiodor wenigstens nicht das Gegentheil. Namentlich aber können wir nicht annehmen, dass Theoderich zu seinen Porträtstandbildern, welche er dem Statuenheere Roms einreihte, andere als römische Künstler verwendet habe. Der künstlerische Unterschied zwischen den Statuen eines Theodosius, Honorius, Valentinianus III. u. s. w. und jenen des Ostgothenkönigs war daher jedenfalls ein geringer und auf das Maass beschränkt, in welchem der Verfall der Kunst von Jahrzehnt zu Jahrzehnt fortschritt. Es mag deshalb auch die eherne Reiterstatue Theoderich's auf der Augustusbrücke zu Ravenna*), welche von Karl dem Grossen weggeschleppt und wahrscheinlich auf dem Hauptplatze vor dem Palaste zu Aachen aufgestellt wurde, trotz Schild und Speer noch an den Marc-Aurel in Rom erinnert haben, wie dies bei dem sog. Regisole

---

*) C. P. Bock, Die Reiterstatue des Ostgothenkönigs Theoderich. Jahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. 1844. — W. Schmidt, Ueber das Reiterstandbild des Königs Theoderich. Zahn's Jahrb. f. Kunstwissenschaft. 1873.

in Pavia, der von Manchen mit jener ravennatischen Reiterstatue identificirt wird, in der That der Fall war. Und dass die Sitte der Aufstellung von Fürstenbildnissen bei den Ostgothen auch noch weiterhin fortdauerte, wird daraus ersichtlich, dass nach Procopius Theodahat, der Gemahl und Nachfolger von Theoderich's Tochter Amalaswentha, sich anheischig machte, seine Statuen nicht allein, sondern immer zur Linken des Kaisers Justinian aufzustellen.

Wir dürfen ein ähnliches Verhältniss bei den Longobarden voraussetzen, wenn auch die Bilderlust bei diesem roheren Volke sicher eine geringere war. Vielleicht ist die eben erwähnte, leider 1796 von den Franzosen zerstörte Reiterstatue des sog. Regisole in der Longobardenhauptstadt Pavia eine longobardische Königsfigur gewesen, denn wenn



Fig. 123. Relief vom Altar des Herzogs Pemmo in S. Martin zu Cividale.

man auch in einer Holzschnittwiedergabe derselben von 1505 an die Marc-Aurelstatue erinnert wird, so schwankten doch die Kennerurtheile der Zeit Winckelmann's zwischen der Zutheilung an die Epoche der Antoninen und an den „lavoro mediocre de' bassi tempi". Diesen beiden Urtheilen entsprechend würde jene Combination, welche der Kunst der römischen Verfallzeit den Stempel aufdrückt, nämlich die Verbindung von copistischer Wiedergabe älterer Meisterwerke mit technischem wie stylistischem Rückgang, sich auch noch über das 6. Jahrhundert hinaus erstrecken, wenn die Hierhergehörigkeit des Regisole über die blosse Möglichkeit hinaus zu erhärten wäre. Freilich findet sich sonst von monumentaler Bildnerei bei den Longobarden keine Spur. Bestimmbare Steinreliefs, wie jenes, welches der Dom zu Monza aus der Zeit der Königin Theodelinde bewahrt, oder jene an den vier Seiten des Altars von S. Martin zu Cividale in Friaul, von Herzog Pemmo um 730 ge-

stiftet (vergl. die Vorderseite davon auf Figur 123)*), sind hervorragend rohe Provinzarbeit, andere aber reine Uebertragungen byzantinischer Malerei von der Art der h. Agnes in S. Agnese zu Rom, wie die bald nach den letzteren entstandenen Figuren in Stuccohochrelief in der Kapelle des Nonnenklosters zu Cividale. Sonst lässt sich unterscheiden, dass die damals sehr beliebte Elfenbeinschnitzerei mehr der italienisch-römischen Tradition, die nicht minder geschätzte Goldarbeit dagegen mehr dem byzantinischen Einflusse folgt. An der ersteren vollzieht sich daher der Verfall rascher, schon wegen der höheren Schwierigkeit figürlichen Schmuckes, wie er in den Elfenbeinreliefs vorherrschend bleibt, während sich die Goldarbeit mehr in ornamentalen Zierden und im Edelsteinbesatz bethätigt. An der in beistehender Figur (124) gegebenen sog. Pax im Capitelarchiv zu Cividale, ebenfalls noch im 8. Jahrhundert von dem Herzog Ursus von Ceneda gestiftet, finden wir freilich die niellirte Silbereinfassung geringer, aber es fehlt auch nicht an Prachtwerken, deren saubere und geschmackvolle Arbeit bei maassvoller Einfachheit unsere volle Bewunderung verdienen, und zwar besonders dann, wenn sie als mit lateinischen Inschriften versehen, den Gedanken an byzantinischen Import oder an die Arbeit eingewanderter byzantinischer Künstler ausschliessen. So an dem prächtigen Evangeliendeckel der Kathedrale zu Monza, inschriftlich Geschenk der Königin Theodelinde, welcher bei gänzlichem Mangel classischer Ornamentformen in den filigranartigen Goldrändern des Emails einfache Linearornamente zeigt, während der Nachdruck auf Perlen, Edelsteine und antike Cameen gelegt erscheint.

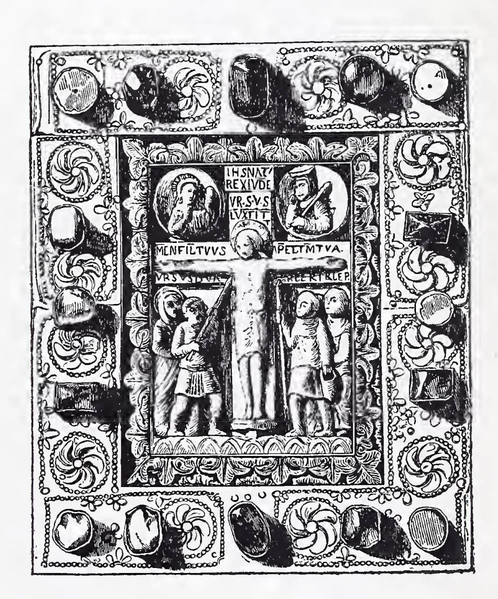


Fig. 124. Die Pax des Herzogs Ursus in Cividale.

Wichtiger als diese Arbeiten, die nicht über das Ausleben der antiken Tradition hinausgehen, sind die Leistungen der nordischen Völ-

*) R. Eitelberger, Cividale in Friaul und seine Monumente. Jahrb. der k. k. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. II. Wien 1857.

ker. Hier müssen vor Allem drei Strömungen constatirt werden, aus deren Vereinigung sich der Charakter der künstlerischen Thätigkeit des Nordens gestaltete, wobei freilich das Ueberwiegen des einen oder anderen einige nationale oder locale Unterschiede bedingt. Ein Einfluss reicht jedenfalls in hohes Alterthum zurück, nämlich der Import phönikischer Händler, welche auf ihren Zinn- und Bernsteinfahrten Metallwaaren als Tauschobjecte mit sich führten, wie sie sich an allen Küsten Europas finden. Daran reihte sich römischer Import, welcher natürlich den phönikischen und dessen Nachwirkung in den römischen Provinzen verdrängte, in den nordöstlichen Ländern Europas dagegen spärlicher erscheint, wenn auch Manches auf dem Landwege durch Zwischenhandel in die entlegensten Landstriche gelangte. Zwischen beiden aber keimt ein wichtiges einheimisches Element, das weder keltisch noch germanisch, sondern überhaupt nordisch zu nennen ist und auf das autochthone Flechtwerk zurückgeht.

Dieselbe Rolle nämlich, welche bei den Asiaten Webewerk und Stickerei gespielt, welche Techniken als die Grundlage des teppichartigen Architekturschmuckes der Mesopotamier, Lykier, Araber u. s. w. hervorgehoben worden sind, spielte bei den nordeuropäischen Völkern die Flechttechnik. An Zöpfen und Körben, an Taschen und Matten geübt und unter den weiblichen Arbeiten des Nordens obenan stehend, forderte sie wohl ebenso wie die vom öden Wüstenleben genährte Stickerei der Araber zu Vervollkommnung und Künstelei heraus, sei es nun, dass Binsen, Sumpfgräser und Weidenruthen, oder Frauen- und Pferdehaar, oder bandartig geschnittene Thierhäute das Material bildeten. Kein Wunder aber, dass diese Werke ebenso wie die Webe- und Stickarbeiten des Orients stylbildend sich des gesammten Zierwerks bemächtigten und auch dem tektonischen Ornamente im Gegensatze zur vegetabilischen Richtung des classischen Schmuckes den Charakter gaben. Zunächst wohl der Holzarbeit bei der ausschliessenden Holzarchitektur, dann dem Metallgeräth, sobald man in die Lage kam, die früheren Importartikel der Phönikier und Römer selbst zu fabriciren, und zuletzt der Steinplastik, als einmal das Bedürfniss zu monumentaler Thätigkeit erwachte.

Flechtarbeiten in Lederriemen sind natürlich jetzt nur mehr aus verhältnissmässig später Zeit nachzuweisen. Doch fehlt es in Irland nicht ganz an derartigen Taschen für kostbare Bücher oder liturgische Geräthe aus dem frühesten Mittelalter, deren Arbeit lange Uebung voraussetzen lässt, wie denn überhaupt nicht die Nachahmung im Metallornament älter sein kann als das technische Vorbild selbst. Ebenso konnte der vielleicht gestickte oder in einer Art von Application auf-

genähte Bordürenschmuck mit „Würmerdarstellungen", wie ihn der heil. Bonifacius an liturgischen Gewändern als heidnisch rügt, keine sicheren Ueberreste auf unsere Zeit bringen. Selbst geschnitztes Holzwerk ist natürlich jetzt selten, wenn auch die schmucklosen, im Schwarzwalde gefundenen sog. Todtenbäume, d. h. Särge aus in der Längsrichtung durchschnittenen und für den Leichnam ausgehöhlten Baumstämmen, schuhförmige Tafeln mit geflechtartigem Schnitzwerk bewahrt haben. Uebrigens werden die „Wurmbilder" an der Holzarchitektur direkt erwähnt, wie man selbst Trink- und Speisegeschirr in Holz schnitt oder drehte, ja durch Einlagen von Gold und Edelsteinen nach vorliegenden Berichten zu fürstlichen Geschenken erhob.

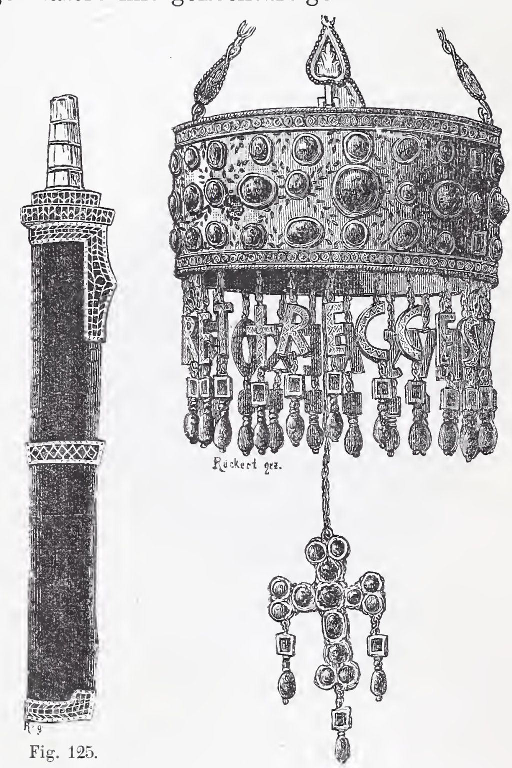


Fig. 125. Das Schwert Königs Childerich im Louvre.

Fig. 126. Die Krone des westgothischen Königs Reccesvinthus im Musée Cluny zu Paris.

Das meiste Material liefern der Forschung über die nordische Kunst dieser Epoche die Metallwaaren. Die ältesten derselben zeigen jedoch noch wenig von Flechtwerk-Motiven, sondern bieten in den Verzierungen einfachere reguläre Figuren und Lineamente dar. So die Waffen und Schmuckgegenstände des merovingischen Königs Childerich († 481) aus seinem Grabe zu Tournai im Louvre, worunter besonders das Schwert mit den rothen Glasflüssen in den durch aufgelöthete Goldfäden hergestellten Zellen hervorragt, an Nüchternheit der linearen Zeichnung kaum zu überbieten (Fig. 125). Geschmackvollere, aber durchaus verwandte Arbeit zeigt der in Gourdon bei Chalons gefundene Schatz mit dem doppelhenkeligen Kelchbecher und dem oblongen Untersatz von Gold, muthmasslich von Sigmund, König von Burgund († 524) stammend. Beträchtlich höher steht der Schatz von Fuente de Guerrazar bei Toledo, von welchem wenigstens die schöne Weihekrone sicher von dem

westgothischen Könige Reccesvinthus († 672), dessen Name sich aus den hängenden Buchstaben ergiebt, herrührt (Fig. 126). Die Art der Perlen- und Edelsteinfassung, das radförmige Ornament u. s. w. gemahnen hier direkt an den oben erwähnten Evangeliendeckel der Longobardenkönigin Theodelinde und es ist daher wohl in diesem Falle italienische Herkunft unter byzantinischem Einfluss oder wenigstens ein in Italien gebildeter Künstler anzunehmen. Im westgothischen Gesetzbuche ist auch geradezu von „überseeischen" Kaufleuten die Rede, welche Gold, Silber, Prachtgewänder und anderes Zierwerk verkauften, wie auch zu Paris in der Merovingerzeit nach Gregor von Tours auswärtige Kaufleute Schmucksachen feilhielten. Dass aber der Bedarf wenigstens in Frankreich nicht ganz durch Fremde und durch Import gedeckt wurde, zeigt das Beispiel des h. Eligius, der zu Anfang des 7. Jahrhunderts aus Limoges nach Paris kam und durch seine Goldschmiedekunst am merovingischen Hofe in hohe Gnaden kam. Ob aber dieser ganz in italisch-byzantinischer Weise arbeitete oder auch schon der einheimischen Ornamentrichtung Rechnung trug, vermögen wir nicht zu beurtheilen, da authentische Werke von ihm fehlen. Der Metallschmuck mit Flechtwerkornament scheint jedenfalls nicht über das 7. Jahrhundert hinaufzureichen, und von den nördlichen, durch die Römer weniger beeinflussten Ländern ausgegangen zu sein.



Fig. 127. Agraffe deutscher Arbeit aus dem 8. Jahrh., aus dem Funde von Wittislingen (Nat. Museum zu München).

Dafür aber wurde dessen Herrschaft im Verlauf des 8. Jahrhunderts um so ausschliessender. Hunderte von Fibulen, jenen brocheartigen Gewandnadeln, wie sie die Stelle der im Alterthum unbekannten Haften und Knöpfe vertretend in der letzten Kaiserzeit sich zu ansehnlicher Grösse entwickelt hatten, zeigen endlose Variationen desselben Verschlingungsornamentes, welches in Zopf-, Schleifen-, Knoten- und Mattenform je nach dem dargebotenen Raum alle Flächen füllt. Das Lederriemenvorbild wird durch die gelegentlich auftretenden Schlitzungen unzweifelhaft, und verliert auch dadurch seinen Charakter keineswegs, dass die Enden manchmal thierische Formen annehmen. Hierbei sind Schlangenköpfe am nächstenliegend, doch fügen sich auch bald andere

Thierbildungen meist monströser Gestaltung ganz oder theilweise ein. Dass aber die nationale Kunst der Germanen der menschlichen Darstellung aus dem Wege geht, zeigen am deutlichsten die goldenen und silbernen Hohlmünzen der sog. Regenbogenschüsselchen, die überwiegend Thiertypen zeigen, während die romanisirten Lande eine rohe Nachbildung der byzantinischen Kaisermünzen fortzufristen suchen.

Wo menschliche Darstellungen nicht zu umgehen waren, flüchtet man sich zu byzantinischen Vorbildern. So in dem berühmten Kelch von vergoldetem Kupfer zu Kremsmünster, den der letzte agilolfingische Bayernherzog Thassilo dem von ihm 772 gegründeten Kloster schenkte. Dagegen ist in dem ornamentalen Schmucke, welcher, die wenigen Brustbilder umgebend, das ganze Werk von unten bis oben überzieht, überall das phantastische, halb animalische Verschlingungswerk des Nordens, nirgends aber auch nur eine Spur von antiker Reminiscenz bemerkbar. Selbst die etwas ungefüge Gesammtform ist der Antike fremd und erinnert mehr an gedrehte und geschnitzte Holzgeschirr-Arbeit, wie sie oben als specifisch nordisch berührt worden ist (Fig. 128).



Fig. 128. Der Thassilokelch zu Kremsmünster.

Karl der Grosse war selbst weit weniger der Entwicklung eines nationalen Kunstgeistes als der Wiederbelebung der römischen Tradition zugewandt. Seinem Entschlusse, die Theoderichstatue von Ravenna nach Aachen zu versetzen, lag jedenfalls neben dem Interesse an seinem grossen ostgothischen Vorgänger die Bewunderung italischer Kunst zu Grunde, durch deren Heranziehung er seine Residenz auch äusserlich zu einem Neu-Rom zu machen strebte. Konnte er aber auch nicht daran denken, die statuarische Plastik wieder in's Leben zu rufen, so errichtete er doch Giessereien und Werkstätten, um wenigstens tektonische Gebilde neu zu schaffen. Das Münster zu Aachen zeigt noch jetzt die unter seiner Regierung in Aachen gegossenen und montirten vier Bronceflügel des Portals, wie die ehernen Brüstungen der Emporen, beides directe Nachahmungen antiker Vorbilder, von welchen sie sich nur durch

minder exacte Arbeit und durch schwächeres Formgefühl im Zierdetail unterscheiden.

Neben der Broncewerkstätte zu Aachen befanden sich jedenfalls die Gold- und Silberarbeiter in Thätigkeit, denn Karl der Grosse schätzte, wie seine Zeit überhaupt, Schmuck und Geschmeide. Wurde auch sicher ein grosser Theil davon aus Italien und Constantinopel eingeführt, so war doch auch der Theil nicht gering, der in Aachen selbst und zwar unter Leitung der Freunde des Kaisers, eines Einhart und Ansigis, gefertigt wurde. Dasselbe geschah in den grösseren Klöstern, von welchen S. Denis als jenes hervorgehoben wird, in dem überwiegend die Goldarbeit gepflegt wurde. Hierher gehört auch die Münzprägung, doch kann nicht behauptet werden, dass die Karolingischen Denare, meist nur rohe Schrift und dürftige Symbole zeigend, an künstlerischem Werthe irgendwie erheblich seien.



Fig. 129. Elfenbeinrelief des Mönchs Tutilo in S. Gallen.

Ueberhaupt ist in Abrede zu stellen, dass die Karolingischen Arbeiten in Edelmetallen die byzantinischen Vorbilder übertroffen oder auch nur erreicht hätten. Dies gelang selbst kaum einem gleichzeitigen italienischen Werke gegenüber, der herrlichen Altarbekleidung von S. Ambrogio in Mailand, 827 von Erzbischof Angilbert gestiftet, hierher aber aus dem Grunde gehörig, weil der Meister Wolvinius in seinem Namen einen Germanen vermuthen lässt. Exact gearbeitet wie sonst nur byzantinische Geschmeide dieser Zeit, zeigt dieses aus vergoldeten Silberplatten zusammengesetzte Werk in den Figuren eine Körperfülle, Form- und Bewegungsrichtigkeit, einen charakteristischen Gestus und selbst Gesichtsausdruck, wie keine andere erhaltene Schöpfung dieser Zeit.

Ein besonders beliebter Artikel der Kleinplastik waren aber noch immer reliefirte Elfenbeintafeln. Sicher datirbar sind freilich auch

jetzt so wenige, wie in Italien aus der longobardischen Epoche, allein dafür giebt ein von dem vielseitigen Künstlermönch Tutilo († 915) in S. Gallen hergestelltes Reliefpaar, zum Einband des Evangeliars No. 53 daselbst gehörig, eine um so klarere Vorstellung von Richtung und Eigenart der Karolingischen Kunst. Wenn hier auch z. B. in den allegorischen Figuren von Sol, Luna, Oceanus und Tellus antike Reminiscenzen auftreten und selbst die Evangelistenköpfe an antike Philosophen gemahnen, oder andererseits in dem thronenden Christus wie in den Cherubs byzantinische Einflüsse unverkennbar sind, ist die Composition doch vielfach neu, die Bewegung frei und von charakteristischer Lebendigkeit. Selbst bis zu starker Uebertreibung, wie z. B. bei dem das Schreibrohr schneidenden Evangelisten Marcus (vgl. Fig. 129). Allerdings steht das Diptychon Tutilo's so hoch über anderen weit roheren Werken jener Epoche, als Tutilo's Künstlerruhm den seiner Zeitgenossen überragte.

Was endlich die Malerei der germanischen Völker betrifft, so unterscheiden sich die ravennatischen Mosaiken der Ostgothenzeit in der arianischen Taufkapelle (S. Maria in Cosmedin) und in S. Apollinare nuovo, der Hofkirche Theoderich's, in keiner anderen Weise von den Arbeiten ihrer italienischen Vorgänger und Nachfolger daselbst, als durch den von der Zeit bedingten Grad ihres Verfalls. Auch die musivischen Bildnisse Theoderich's, wie sie von Ravenna, Pavia und Neapel erwähnt werden, besassen kaum eine wesentliche Eigenart und dürfen etwa in der Weise der Justinianischen Porträts (vgl. Fig. 50) gedacht werden. Der lebhafte Betrieb der Musivkunst in Rom, wie er im 7. Jahrhundert die dortigen Arbeiten über die byzantinischen erhob, war dann wohl auch von Einfluss auf die longobardische Kunst, von welcher die Ausmalung des Palastes der Theodelinde zu Monza mit Darstellungen von Longobardenthaten, die Mosaiken der Basilica von Olona (712—743) die gleichfalls aus dem 7. oder 8. Jahrhundert stammenden Mosaiken aus Gravedona am Comersee oder die Malereien, mit welchen Herzog Anthimus eine Kirche in Neapel schmücken liess, erwähnt werden. Erhalten ist von alledem nichts, was kunstgeschichtlich aus dem Grunde ein weniger erheblicher Verlust ist, als wir die ostgothischen wie die longobardischen Malereien und Mosaiken wohl durchaus als von italienischen oder byzantinischen Händen hergestellt annehmen müssen.

Wie am Longobardenhofe, so war die Malerei auch in den westgothischen und fränkischen Landen so früh geübt als der Kirchenbau. Gregor von Tours erwähnt sie als im 5. und 6. Jahrhundert allgemein.

Auch von Cöln gedenkt derselbe jener Mosaiken, welche einer Kirche den Beinamen „ad sanctos aureos" verschafften. In der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts werden Maler aus Italien nach England geholt, woraus sich auf die damalige Einführung der Kirchenmalerei auch bei den Angelsachsen und zugleich auf Mangel an disponiblen Kräften in Gallien schliessen lässt. Erhalten sind aus der merovingischen Epoche von gemalten Dingen nur wenige fränkische und westgothische Manuscripte, bei welchen sich jedoch der bildnerische Trieb nur höchst dürftig an den Initialen bethätigte. Die einfache Federzeichnung derselben giebt spielende Versuche, Thierformen als Buchstabentheile zu verwenden, namentlich Fische oder Vögel, woraus man die technische Bezeichnung dieser primitiven Initialenmalerei als „ornithoidisch" und „ichtyomorph" abgeleitet hat. An diese schlossen sich dann bei wachsenden Kräften der Schreiber kletternde Quadrupeden meist monströsen Charakters, Drachenbildungen und dergleichen mit oder ohne Riemenverschlingung. Ueber kümmerliche Kalligraphie gehen diese Versuche selten hinaus, wie auch die Farbe noch sehr spärlich angewandt ist, um die Federzeichnung zu heben und zu beleben.

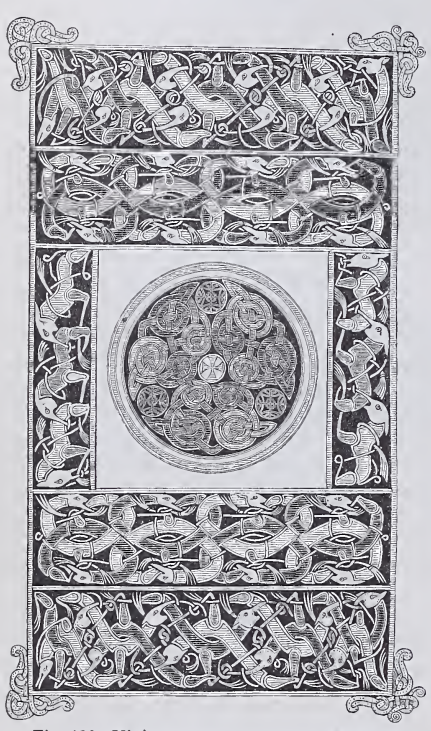


Fig. 130. Miniatur aus dem Gospel of Durow. 7. Jahrh. (Trinity-College in Dublin.)

Im Gegensatze gegen diese figürlichen Anfänge strebten die Schreiber der irischen Klöster*) darnach, die kalligraphischen Verzierungen aus dem altnordischen Flechtwerk zu besorgen. Irland, wohl schon um die Mitte des 6. Jahrhunderts christianisirt und dann durch seine geschützte Lage einer nicht blos frühzeitigen, sondern auch ungestörten Entwicklung überlassen, übertraf auch durch diese Ornamentmalerei jene des übrigen Nordens durch saubere und geschickte Behandlung in Linienführung und Farbe bei weitem. Ausserdem gab die Missionsthätigkeit Irlands in

*) J. O. Westwood, Fac-Similes of the miniatures and ornaments of Anglo-Saxon and Irish manuscripts. Lond. 1868.

England, Frankreich, der Schweiz, dem südwestlichen Deutschland und bis in die Lombardei hinein ihrer Schreibekunst eine bedeutende Ausdehnung, so dass irische Werke in nicht geringerer Zahl in den Filialklöstern sich erhalten haben als im Heimatlande selbst, wobei weniger an Export irischer Arbeiten, als an Wanderungen irischer Schreibekünstler und an Fortpflanzung der Tradition in den auswärtigen Klosterschulen zu denken ist. In solchen Werken kommen zu den in Flechtart hergestellten Initialen Ornamentspiele, welche in mühsamer Künstelei und mit räthselhaft verschlungenen phantastischen Thieren ganze Seiten füllen (vgl. Fig. 130). Entwickeln sich daraus oft farbenprächtige und reiche Gebilde, die durch ihre raffinirte Erfindung und exacte Zeichnung anziehen, so wirken dagegen alle figürlichen Darstellungen, welche gelegentlich in solche Ornamentblätter eingesetzt vorkommen, geradezu abschreckend durch den Versuch, auch die menschliche Gestalt dem kalligraphischen Flechtwerk- und Schnörkelschema zu unterwerfen. Mit gräulicher Vernachlässigung von Formen und Verhältnissen verzerrt der irische Schreibekünstler Gewänder und Glieder in der abenteuerlichsten Weise, um aus dem Ganzen ein überwiegend ornamentales Problem zu gewinnen (Fig. 131). Glücklicherweise sind die von der irischen Mission beeinflussten germanischen Völker Englands sowohl wie des Continents ziemlich spröde gegen diese Barbarei, wie sie allerdings auch nur demjenigen möglich ist, den die classische Cultur auch nicht mit einem Hauche gestreift hat. Dies beweist z. B. das sog. Cuthbertbuch im Britischen Museum, 687—698 in dem Kloster der englischen Insel Lindisfarne geschrieben, in welchem bei sonst ganz irischer Ornamententfaltung den Figuren eine immerhin rohe, aber doch noch realistische Auffassung zu Theil wurde.

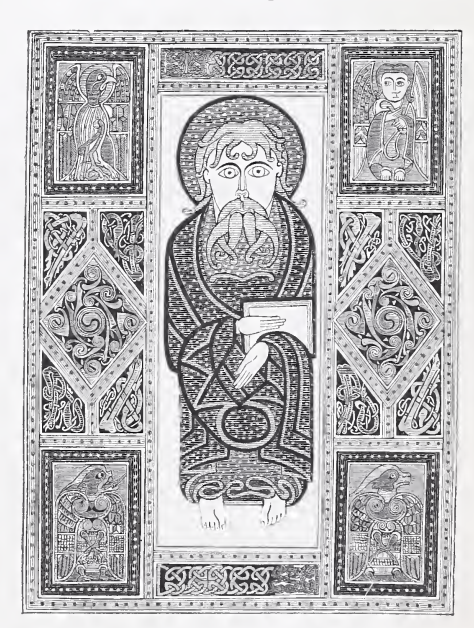


Fig. 131. Der Evangelist Matthäus. Miniatur in S. Gallen aus dem 8. oder 9. Jahrh.

Wie in jedem anderen Kunstgebiet, so war Karls des Grossen Auftreten auch für die Malerei gleichbedeutend mit einem Aufschwung,

welcher hierin sogar etwas anhaltender war, als in den anderen Künsten. Obwohl Karl sicher auch in dieser Kunst nicht an nationale Selbständigkeit, sondern blos an Wiederbelebung der versiegten antiken Tradition dachte, so brachen sich doch gerade hier deutlicher als sonst neue und frische Elemente Bahn, welche sogar noch mehr versprachen, als sich unter den Drangsalen des 9. und 10. Jahrhunderts erfüllen konnte. Am wenigsten von dem neuen specifisch germanischen Geiste mögen seine religiös monumentalen Werke dargeboten haben. Das grosse Kuppelmosaik, welches bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts das Gewölbe des Aachener Münsters schmückte, war wohl entweder geradezu importirt oder doch das Werk italienischer, nach Aachen entbotener Mosaicisten, und lässt daher wohl jenen byzantinisirenden Kunstcharakter voraussetzen, in welchem das 832 in der Chornische von S. Ambrogio in Mailand hergestellte Mosaik gehalten ist. Wenig mehr Selbständigkeit werden die religiösen Wandmalereien der von Karl dem Grossen gebauten Kirchen wie der in seiner Zeit aufblühenden Klöster dargeboten haben, von welchen letzteren Fontanellum, Fulda und Reichenau die Wandmalerei nachweislich gepflegt und sogar Malernamen, wie Madalulfus in Fontanellum und Brun in Fulda, aufzuweisen haben. Zu etwas mehr Eigenart mochten die Historienbilder in den Residenzen Karls zu Aachen und Ingelheim angeregt haben, wenn auch die Malereien der Longobardenkönigin Theodelinde im Palaste zu Monza zu deren Anordnung den Impuls gegeben zu haben scheinen. Denn wenn in Aachen die spanischen Kriege Karls dargestellt waren, so führte schon die Wiedergabe der in der italischen Kunst nicht vorgebildeten maurischen Feinde zu einer mehr selbständigen Haltung, wie auch in Ingelheim die Thaten Karl Martell's, Pipin's und Karls des Grossen, die den weltgeschichtlichen Cyclus der Thaten des Cyrus, Ninus, Phalaris, Romulus, Hannibal, Alexander, Constantin und Thedosius abschlossen, neue Gegenstände dargeboten haben mussten.

Wir sind freilich für die sichere Beurtheilung der Karolingischen Malerei auf die Miniaturkunst*) allein angewiesen, da sich kein monumentales Werk erhalten hat. Diese aber giebt von der Thätigkeit wie von den Erfolgen der Epoche eine um so vortheilhaftere Vorstellung. An die Stelle dürftiger federgezeichneter Initialen der älteren fränkischen

*) J. O. Westwood, Palaeographia sacra pictoria. London 1843. — H. N. Humphreys und O. Jones, The illuminated books of the middle ages. London 1849. — H. Shaw, The Art of illuminating as practised during the middle ages. London 1870. II. Ed. — R. Rahn, Das Psalterium Aureum von St. Gallen. St. Gallen 1878. — Cte. Bastard, Peintures et ornements des manuscripts. Paris s. a.

Manuscripte und neben das Flechtwerk der irischen Arbeiten treten hier reichere und grössere Buchstabenzierden wie ganze Bilder. Im Ornamentalen verbindet sich das Schlingwerk des Nordens mit dem in der irischen Kalligraphie ganz fehlenden Blattschmuck, welcher den zu Grunde liegenden Akanthuscharakter zwar kaum mehr erkennen lässt, dafür aber bereits den Keim zu den romanischen Blatttypen um so deutlicher verräth. Die Farbe beschränkt sich nicht mehr auf stellenweise und schüchterne Anwendung bei vorwiegender Federzeichnung, sondern überzieht in der Regel das Ganze, wie denn oft die Pergamentfolien selbst in Purpurfarbe getaucht oder bis auf einen schmalen Rand mit derselben überzogen werden. Die verwendeten Materialien sind dicke Deckfarben mit mittelhohen Localtönen, von welchen sich Lichter und Schatten, strichartig eingezeichnet, kräftig abheben, aber die harmonische Wirkung der byzantinischen Miniaturen selten erreichen. Dazu kommt reichliche Anwendung von Gold und wenigstens anfangs von Silber, welche in den irischen Arbeiten ganz fehlt. Das Figürliche hält zwischen antiker, beziehungsweise byzantinischer Reminiscenz und frischer Naturbeobachtung die Mitte, den byzantinischen Arbeiten an Correctheit und Sauberkeit, an Sicherheit und Ton zwar nachstehend, aber dieselben an Lebendigkeit bei weitem überbietend.

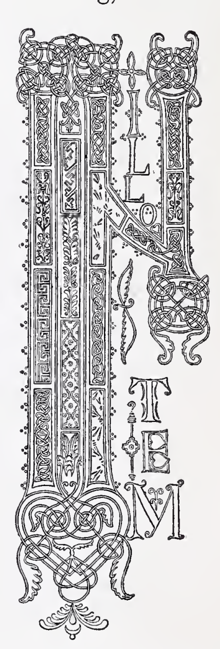


Fig. 132. Initiale IN aus dem Evangeliar des Godescalc in in Paris.

Der Aufschwung erfolgte jedoch erst in der zweiten Hälfte der Regierungszeit Karls des Grossen. Das aus dem Ende des 8. Jahrhunderts stammende Sacramentarium aus der Abtei Gellone bei Toulouse (Nationalbibliothek zu Paris) erhebt sich in seinen meist ichtyomorphen Initialen und dürftigen Zeichnungen noch wenig über die altfränkische Weise. Den Kampf mit der Schwierigkeit der Anfänge dagegen zeigt das 781 von Godescalc für Karl und seine Gemahlin Hildegard geschriebene und der Abtei S. Sernin in Toulouse geschenkte Evangeliarium, ein mit Goldschrift auf purpurgefärbtem Pergament geschriebener Codex (aureus) in der Nationalbibliothek zu Paris. Wir finden hier ein energisches Ringen noch ohne ein entsprechendes Können, wobei aber namentlich die Absicht unverkennbar ist, dem eigenen Denken, Beobachten und Empfinden Raum zu geben. Etwas höher steht bereits der Codex aureus der Stadtbibliothek zu Trier, das gleichfalls purpurne Evangelia-

rium von Abbeville in Paris und das Evangeliar aus Soissons (S. Medard) ebenda. Weitere Fortschritte zeigen zwei wahrscheinlich in Tours entstandene Codices, die Vulgata in Bamberg und die Alcuinsbibel in Zürich. Die erstere unter dem als Abt von S. Martin in Tours 804 gestorbenen Alcuin, dem Freunde des Kaisers, begonnen, beweist den mächtigen Aufschwung, welcher mit den grossartigen Bauten in Aachen zusammenhing. Beide aber zeigen bereits in dem Kalligraphischen der Initialen und Leisten die Verbindung des irischen Flechtwerks mit dem antikisirenden Laubgebilde, welche dem romanischen Style vorbildlich wurde, zu systematischer Durchbildung und zu geschmackvoller Schönheit erhoben. Es kann daher nicht überraschen, dass wir eine Zeitlang das kaiserliche Kanzleipersonal von jenem Kloster ausgehend finden, und dass die von Alcuin gegründete Schreiberstube von Tours auf weite Kreise schulbildend geworden ist, was indess nicht ausschliesst, dass sich in den verschiedenen Klöstern gewisse locale Eigenthümlichkeiten, wie in S. Denis eine mehr irische, in Metz die weiterentwickelte altfränkische Weise, in Geltung erhielten.

Der Sorge Karls des Grossen für weitere Schulung und für die Pflege der Malerei am Hofe wie in den Hauptklöstern ist es wohl auch zu verdanken, dass die Miniaturen-Werke seiner Nachfolger jenen seiner eigenen Zeit sogar noch überlegen sind. wie dies die Codices der Kaiser Lothar und Karls des Kahlen zeigen. Steht auch noch das Figürliche hinter dem Kalligraphischen zurück, so finden wir doch die frische Selbständigkeit, wie sie mit Karl dem Grossen begonnen, in einer mit den zeichnerischen Mängeln versöhnenden Weise gesteigert. Wohl sind die Körperverhältnisse unschön, kurz und plump und dabei schwächlich in Armen und Beinen, die Köpfe zu gross und von platter Schädelbildung, die Augen stier, die Nasen unförmlich, der Rumpf knochenlos, der Unterleib vorgequollen und die Gewandbildungen kleinlich. Auch fehlt es an allen Compositionsprincipien, an jeder Spur von Perspektive, landschaftlichem Verständnisse u. s. w. Allein bei aller Gewaltsamkeit und Verrenktheit der Bewegungen, bei aller Gespreiztheit des Gestus kommt eine frische Ursprünglichkeit der Auffassung zum Durchbruch, welche die verblasste typische Tradition abschüttelt und durch neue Naturbeobachtung und neue Empfindung interessirt und erfreut. Der Erfolg steigerte dann die Kühnheit und die frühere Beschränkung auf wenige ceremoniöse Figuren macht einer reichen Bildlust Platz. Dies zeigen besonders die Prachtcodices Karls des Kahlen, das Evangeliarium und Psalterium in Paris, das Evangeliar (Codex aureus) von König Arnulph 891 aus S. Denis nach S. Emeram in Regensburg gebracht und jetzt in

München, die Bibel von S. Calisto oder S. Paul in Rom (vielleicht erst aus der Zeit Karls des Dicken) und das Psalterium aureum in S. Gallen (vielleicht ebenfalls etwas jünger). Dabei sind selbstverständlich die Ceremonien- und Evangelistenbilder noch vielfach traditionell und typisch, während die neuen Textillustrationen, obwohl noch immer ziemlich ungefüge und fehlerhaft, ungleich lebendiger und sprechender erscheinen. Man vergleiche nur die Lebhaftigkeit des in jener Zeit alle Prachtpsalter schmückenden Bildes „David mit den Chören der Sänger und Musiker", wovon z. B. der Psalter Karls des Kahlen in Paris (Labarte) und das Psalterium aureum in S. Gallen (Rahn) bewundernswerthe

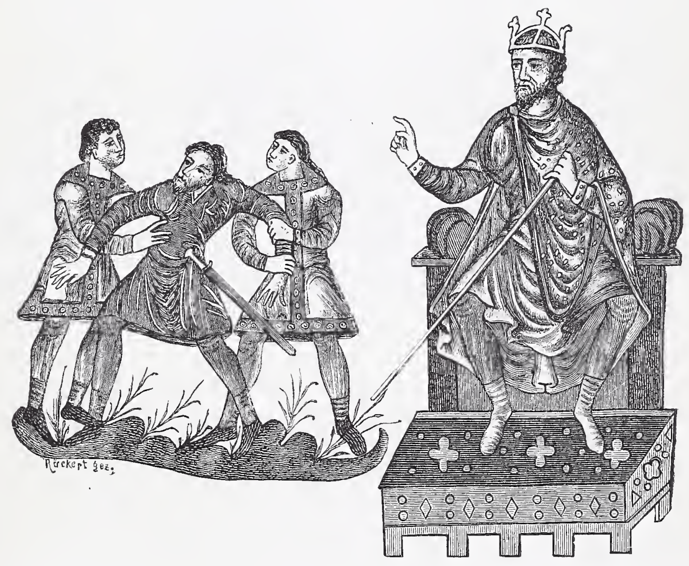


Fig. 133. David, Wahnsinn simulirend. Miniatur aus dem Cod. aureus Karls des Kahlen in S. Gallen.

Proben darbieten. Die Biegungen der Körper im extatischen Tanze, die wehenden Draperien, die lyrische Erregtheit Davids sind hier wie dort trotz der zeichnerischen wie coloristischen Mängel überraschend zur Darstellung gelangt. Nicht minder beispielsweise die Scene des S. Gallener Codex, in welcher David, vor Saul geflohen, zum Gathiterkönig Athis gelangt und dort, von der Umgebung des Königs erkannt, seine Zuflucht zur Verstellung als Wahnsinniger nimmt. In der That kann man den Vorgang kaum drastischer wiedergegeben denken, wo der König mit den Worten: „Ihr sehet, dass der Mann unsinnig ist, warum habt ihr ihn zu mir gebracht?" seine Knechte bedeutet, ihn wegzuzuschaffen (Fig. 133).

Von der Mitte des 9. Jahrhunderts an kommt die S. Gallener Schrei-

berstube über jene von Tours in's Uebergewicht, und bis tief in's 10. Jahrhundert hinein werden nicht blos die kaiserlichen Kanzleigeschäfte von Zöglingen dieses Klosters besorgt, sondern auch die Karolingischen Büchergeschenke von dorther geliefert. Im Gegensatz gegen die Schöpfungen der französischen Klöster aber, bei welchen die Malerei in Deckfarben herrscht, findet sich daher auch der Einfluss der S. Gallener Malweise, welche bei transparenten Farben auch den Pergamentgrund im Nackten wie in den Gewändern in Geltung liess, im 9. und 10. Jahrhundert in den deutschen Klöstern, wie zu Worms, Hornbach, Strassburg, Beromünster, Einsiedeln u. s. w., ziemlich verbreitet, so dass sich auch in technischer Beziehung die Schule von S. Gallen jener von Tours als ein Centrum der Miniaturtechnik gegenübersetzt.

Auch an Künstlernamen fehlt es in dieser Zeit nicht ganz: Im Evangeliar Lothar's in Aachen erscheint ein Mönch Otto als Schreiber. Im Codex aureus Karls des Kahlen in München nennen sich die geistlichen Brüder Beringar und Liuthard, in dem Pariser Gebetbuch desselben Kaisers Liuthard allein, in der Bibel von S. Calisto in Rom Ingobert als Schreibekünstler. In St. Gallen allein werden Wolfcoz und Folchard, Abt Salomo (890—920), Sintram, Notker Balbulus und Tuotilo rühmlich namhaft gemacht, und es fehlt sogar nicht an selbstgefälliger Ruhmredigkeit.

Obgleich sich indess die Karolingische Miniaturmalerei bei dem höchsten Aufschwung, den sie unter Karl dem Kahlen nahm, länger auf ihrer Höhe erhielt, als die Architektur und Bildnerei, so konnte es doch nicht fehlen, dass auch sie gegen die Mitte des 10. Jahrhunderts an dem allgemeinen Verfalle Antheil nahm. Immer flüchtiger und ärmlicher werden die Darstellungen, immer verständnissloser und oberflächlicher die Formen. Zum zweitenmale sinkt die germanische Cultur wieder in Barbarei, glücklicherweise nur für kurze Zeit, denn eine glänzendere und anhaltendere dritte Erhebung steht vor der Thür, die des romanischen Styles.



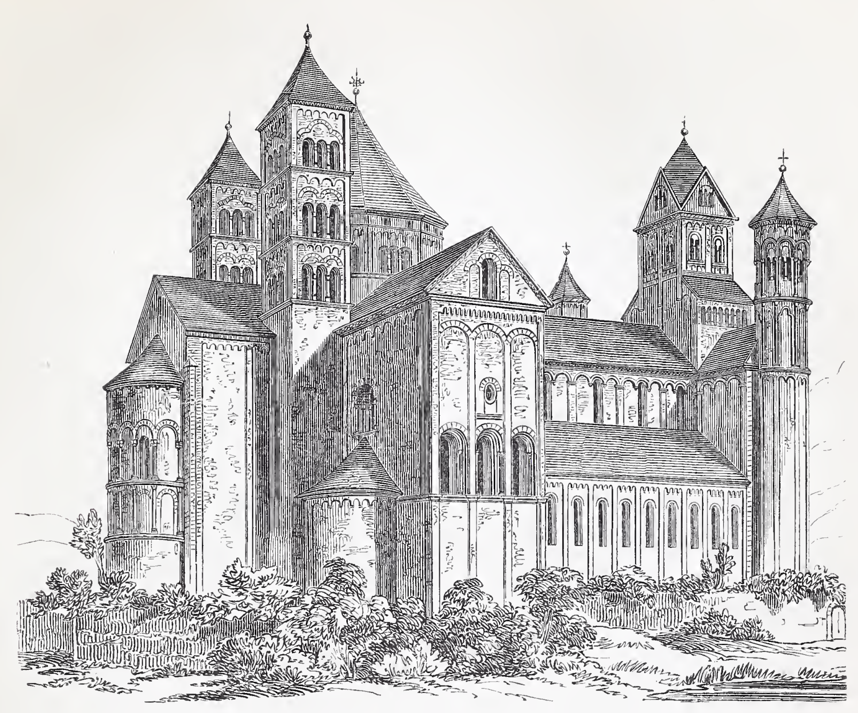


Fig. 134. Ansicht der Abteikirche zu Laach.

Die romanische Baukunst in Deutschland.

War auch schon in der Karolingischen Epoche, durch den Vertrag von Verdun 843, die Sonderung des deutschen Volkselements von dem romanischen und damit eine tiefeinschneidende, weltgeschichtliche Neuerung angebahnt, so wurde diese doch erst nach dem Absterben der deutschen Linie der Pipiniden durch die Wahl eines deutschen Königs besiegelt. Es vollzogen sich damals erstaunliche Thaten: Statt der wüsten Kämpfe, in welchen sich die Karolingische Familie aus Herrschsucht selbst zerfleischte, empfahl der Sachsenherzog, an den die neue Krone zunächst gelangt war, den Herzog von Franken, und dieser wieder in dem Gefühl, dass nur der Mächtigste die allgemeine Anerkennung erzwingen und behaupten könne, sterbend den edlen Herzog von Sachsen. Zwei gewaltige Persönlichkeiten, Heinrich I. und Otto I. aus dem letzteren Hause, hoben Deutschland rasch an die Spitze der europäischen Cultur, und wenigstens in Bezug auf Förderung der Civilisation folgten auch deren Nachkommen Otto II. und III. wie Heinrich II. ihren Spuren.

Frankreich und Italien waren im Zeitalter der Ottonen auffällig zurückgetreten. Weder die letzten Karolinger noch die ersten Capetinger konnten sich an Bedeutung auch nur entfernt mit den deutschen Königen aus dem sächsischen Hause messen, welche ihrerseits nicht blos Lothringen dem deutschen Reichskörper einfügten und Burgund in ein Schutzverhältniss zogen, sondern auch am französischen Hofe das entscheidende Wort gegen die Vasallenübermacht sprachen. In Italien erneuerte sich das Kaiserthum in einer Form, wesentlich verschieden von jener, welche es unter Karl dem Grossen angenommen hatte, nämlich unter entschiedener Vasallenstellung der Landesfürsten unter deutsch-kaiserliche Oberherrlichkeit. Selbst der Papst erlangte darin keine Ausnahme, indem auch seine Wahl damals von der Zustimmung des Kaisers abhängig gemacht wurde. England sank wieder von der Höhe jener Stellung, welche es unter Alfred dem Grossen und Kanut erreicht hatte, wie auch der skandinavische Norden sich Deutschland gegenüber nur empfangend verhielt. Spanien leistete damals auf dem Gebiete der Cultur nur in den maurischen Gebieten Namhaftes, während die Erfolge der christlichen Staaten, welche sich eben zu neuem Widerstande aufrafften, vorerst höchst wechselnd waren. Am Ostrande Europas endlich siechte das oströmische Reich weiter, von der Theilnahme an der abendländischen Cultur abgeschnitten durch die asiatischen und nordischen Völker, welche sich zwischen Byzanz und Deutschland gedrängt hatten. Während aber von diesen das bedeutendste, das der Ungarn, damals noch keine Culturrolle spielte und wie die Böhmen, Polen und Wenden, die Civilisation zögernd von Deutschland empfing, erstreckte sich der byzantinische Einfluss in Europa ausser einigen Theilen Italiens vorwiegend über das im Entstehen begriffene Russland und über die altgriechischen Gebiete. Der Versuch, das germanische und das byzantinische Culturleben sich näher zu bringen, wie ihn Kaiser Otto I. durch die Vermählung seines Sohnes und Nachfolgers Otto II. mit einer byzantinischen Prinzessin gemacht, blieb wenigstens ohne anhaltende Folgen.

Anfangs schien es, als ob sich diese Superiorität Deutschlands und des Kaisers mit der hierarchischen Weltansicht, wie sie sich schon vor Papst Gregor VII. entwickelt hatte, verbinden lasse. Entbehren auch damals beliebte Phrasen, wonach die weltliche Macht des Kaisers den Körper, die geistliche der Kirche dagegen die Seele darstelle, oder wonach jene dem Monde, diese der Sonne vergleichbar sei, jedes praktischen Werthes, so konnte man doch ein Reich Gottes auf Erden für möglich halten, wenn sich die Mächtigen der Christenheit dem Kaiser unterordneten und zugleich wie dieser selbst in letzter Instanz sich unter dem

Schiedsgericht der priesterlichen Hierarchie in der Person des Papstes beugten. Und hätte die Kirche die richtigen Grenzen zu beobachten verstanden, so würde dies Ziel vielleicht thatsächlich erreicht worden sein. Denn bei der frommen Gläubigkeit Aller wie bei dem Alleinbesitz der freilich sehr äusserlichen Bildung, dessen sich die Diener der Kirche erfreuten, war die Geneigtheit der Laien zu demüthiger Unterordnung ebenso gross als natürlich. Namentlich hatte das Ritterthum damals ein so specifisch christliches Gepräge erhalten, dass es nicht blos möglich war, den Waffendienst mit kirchlichem Ritus zu umgeben, sondern sogar in erster Reihe für Religion und christliche Pflichten in Anspruch zu nehmen. Am umfassendsten war dies in den Kreuzzügen geschehen, an welchen freilich die deutschen Fürsten zunächst wenig Antheil nahmen. Und auch als dies endlich in höherem Maasse geschah, zog die Kirche daraus wenigstens Deutschland gegenüber nicht den erwarteten Vortheil, denn damals war der Streit zwischen der kaiserlichen und der kirchlichen Macht bereits entbrannt.

Nachdem schon der kircheneifrige Gründer des Bisthums Bamberg, Kaiser Heinrich II. der Heilige, päpstlichen Uebergriffen die Stirn geboten hatte, zeigte namentlich der Salier Heinrich III. trotz seiner asketischen Religiosität und trotz seiner Hinneigung zu strenger Kirchlichkeit, dass er einen Unterschied zu machen wusste zwischen demüthigster Gottesfurcht und jener sklavischen Unterordnung unter das Kirchenoberhaupt, welche nach ihm die Katastrophe von Canossa ermöglichte. So gross aber der Einfluss des weltgeschichtlichen Conflictes zwischen Kirche und Staat auf die politische Gestaltung der Dinge und auf die Machtentfaltung der einzelnen Völker wurde, so gering war er in Rücksicht auf Wissenschaft und Kunst. Denn wenn auch gelegentlich kaiserliche Prinzen und Prinzessinnen als Freunde und Beförderer der Wissenschaft auftraten, so fanden doch diese wie die Kunst bis in die spätere Hohenstaufenzeit am kaiserlichen Hofe keineswegs mehr jene eifrige Pflegestätte wie in der Umgebung Karls des Grossen. Ebenso wenig aber auch vor dem Stuhle Petri, dem eine solche epochemachende Rolle erst im Cinquecento zufiel. Auf geistliche Pflege zwar war beides angewiesen, aber weit weniger auf jene an den Bischofsitzen und Domschulen wie auf die geräuschlose Thätigkeit in den Bauhütten, Werkstätten und Schreibestuben der Klöster, deren exemte genossenschaftliche Organisation von jenem Conflicte verhältnissmässig wenig berührt wurde.

Der Werth des wissenschaftlichen und des Kunstbetriebes in den Klöstern war freilich ein sehr verschiedener. Jedenfalls war jener des

ersteren untergeordnet und kann, was die sogenannten sieben freien Künste des Trivium (Grammatik, Dialektik und Rhetorik) und des Quadrivium (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie) betrifft, kaum zu gering angeschlagen werden. Und wenn auch diesem körperlosen Schattenbild der seit der letzten Cäsarenzeit siechenden Wissenschaft, diesem kritiklosen Reproduciren einer entseelten Tradition gegenüber der Versuch noch etwas höher stand, die christlichen Glaubenslehren zu begreifen, zu erklären und zu beweisen, wie ihn die sogenannte scholastische Philosophie zu ihrem Hauptgegenstand machte, so beschränkte sich doch auch deren Werth in der Hauptsache auf die logische Uebung und die damit verbundene Schärfung der Denkkraft, während die subjektive Freiheit, die Emancipation vom Autoritätsglauben und die Erkenntniss der Natur noch keinen Boden gewannen. Zu weit höheren Resultaten als in der Wissenschaft gelangten aber die mittelalterlichen Leistungen im Gebiete der Kunst und vorab in jenem Kunstzweige, welcher in der ganzen Epoche entschieden vorherrschend war, nämlich im Gebiete der Architektur.

Das Schwergewicht der Karolingischen Kunstthätigkeit war auf die linksrheinischen Lande gefallen, welchen gegenüber das eigentliche Deutschland mehr den Charakter der Colonie und zum grössten Theile einer erst noch zu civilisirenden Colonie hatte. Was daher dieses aus Karolingischer Kunst überkommen hatte, war, wie im vorigen Abschnitte gezeigt worden ist, verhältnissmässig gering. Die künstlerische Thätigkeit griff wenig über die am weitesten ostwärts vorgeschobenen Culturstätten Fulda, Corvey und St. Gallen hinaus. Es fehlte hier im Gegensatz zu Frankreich an dem anregenden Beispiele antiker Ueberreste und an aller Tradition, und so war es zunächst nur an jenen Plätzen zu einer namhafteren künstlerischen Thätigkeit gekommen, wo die Gründungen durch Ausländer besorgt wurden. So war es eben in Fulda und St. Gallen, den Schöpfungen britischer und irischer Missionare, oder in Corvey, der Filiale des französischen Klosters Corbie.

Dies änderte sich nun gänzlich. Die glänzende Auferstehung Deutschlands unter den Ottonen konnte nicht ohne monumentalen Ausdruck bleiben, und wenn sich auch ein solcher nicht sofort im ganzen Reiche bemerklich machte, wie denn im grössten Theile des norddeutschen Tieflandes ebenso wie in Süddeutschland bis tief ins 11. Jahrhundert hinein armseliger Holzbau vorherrschend blieb, so finden wir doch im Herzen Sachsens gegen Ende des 10. Jahrhunderts bereits eine rege und erfolgreiche Bauthätigkeit. An Veranlassung zu einer solchen konnte es aber in dem bisher kunstlosen Gebiete an den Abhängen des Harzes nicht fehlen,

wo die Wiege des sächsischen Kaiserhauses gestanden, die Angehörigen desselben erzogen wurden und mit Vorliebe weilten, die verwitweten Frauen in klösterlicher Zurückgezogenheit den Rest ihrer Tage verlebten und die Mehrzahl des Geschlechts auch die letzte Ruhestätte fand.

Hatte die Karolingische Architektur ihre Elemente ebensosehr aus dem Byzantinisch-Ravennatischen als aus dem Römischen geschöpft, so erscheint hier das Erstere ganz abgeschüttelt. Der basilikale Typus liegt der kirchlichen Architektur mit fast ausnahmsloser Ausschliesslichkeit zu Grunde. Mit diesem classischen Elemente vermengt sich aber nicht mehr, wie in der vorigen Epoche, ein Ferment von barbarischer Unbeholfenheit, sondern verbindet sich bewusst Neues von organischer und constructiver Sinnigkeit. Es verändern sich die Grund- und Detailformen nicht weiter in Folge von Stumpfsichtigkeit und Unvermögen, sondern im Streben nach Ausdrucksmitteln, welche dem sich emancipirenden Geschmacke der Zeit und der Nation mehr entsprachen als die unbedingte Nachahmung des antiken Raumschemas und der classischen Formensprache. Und zwar nicht blos stellenweise und als Nothbehelf, sondern durchgreifend und systematisch. Daher haben wir denn auch nicht mehr den Eindruck von mühsamen Regenerationen und Belebungsversuchen, sondern etwas wie ein frischer Herzschlag durchdringt und erwärmt das Ganze. Statt des Alternden und Auslebens, wie es der altchristlichen und selbst noch Karolingischen Architektur, statt des Erstarrten und Gebannten, wie es der byzantinischen Kunst charakteristisch ist, begegnet uns im Romanischen kräftiges Jugendleben, statt des Absteigens und Verfalls ein entschiedenes Wachsen und rasche, glänzende Steigerung. Wenn es aber fast ausschliessend Cultanlagen sind, in welchen sich die neue Thätigkeit ergeht, so darf man daran erinnern, dass auch in der griechischen Kunst, wenigstens der älteren Periode, der Tempelbau die profane Bauthätigkeit bei weitem überwog.

Die bewusste Selbständigkeit äussert sich trotz der canonisirten Grundform der Basilica zunächst in den Umgestaltungen des Planes. Schon in der Karolingischen Zeit hatte man begonnen, den Chor (Ostseite) mit einer Gruft (Crypta) zu unterbauen, welche die Grabstätten von Patronen, Bischöfen, Aebten oder auch fürstlichen Gründern, ausserdem aber auch Altäre für den Gedächtnisscult erhielten. Diese von vornherein auf Ueberwölbung berechneten Unterkirchen wuchsen nun nicht blos in ihrer horizontalen Erstreckung über den Chor hinaus in das Querschiff hinein, sondern auch in der Höhe zu einer nur mehr halb unterirdischen Anlage und nöthigten dadurch in den entsprechenden Theilen der Oberkirche zu einer Erhöhung des Pavimentes um einige

Stufen. Dadurch ergab sich eine der altchristlichen Basilica unbekannte Niveaudifferenz, welche das Presbyterium wirksamer absonderte, als dies früher durch die Schranken geschehen konnte.

Während aber in der Basilica die Umschrankung des Presbyteriums oft tief in das Langschiff hineingezogen werden musste, um den für die Culthandlungen nöthigen Raum zu gewinnen (S. Clemente in Rom), hatte man schon in der merovingischen Zeit wenigstens in Frankreich durch die Verbindung der Kreuzform mit der Basilica reichlicheren Raum gewonnen (vgl. S. 185). Diese Verbindung aber begann man durch eine Reihe höchst folgenreicher und glücklicher Schritte weiter auszubilden und intimer zu gestalten. Zunächst durch die Apsiden, welche man nicht blos an das Ende der Mittelschiffverlängerung, mithin an das Kopfende des Kreuzes, sondern auch als Nebenchöre so an die Ostwand und das Querschiff anlegte, dass sie, in die Axe der Nebenschiffe fallend, die letzteren in ähnlicher Weise abschlossen, wie die Hauptapsis das Mittelschiff, und das Bedürfniss nach vermehrten Cultstellen weit passender deckten als es durch die Anbringung der Altäre vor den Säulen der Mittelschiffe in der Art des Karolingischen Planes von St. Gallen geschehen war. Diese Seitenapsiden aber konnten leicht dadurch zu besonderen Kapellen erweitert werden, dass man auch die Seitenschiffe ebenso wie das Mittelschiff über das Querschiff hinaus verlängerte, welchem Fortschritte eine weitere, auch die Aussenansicht vortheilhaft bereichernde Vermehrung der Apsiden an der Querschiffostwand auf dem Fusse folgte (Fig. 136).

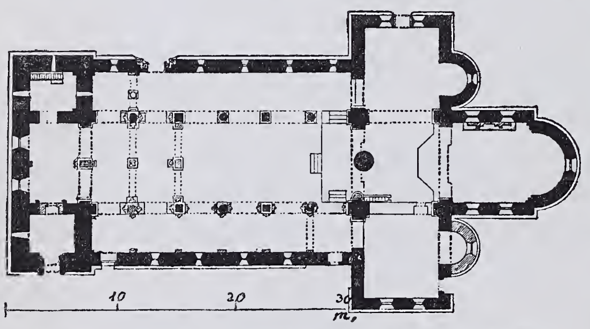


Fig. 135. Plan einer romanischen Normalbasilica (Hecklingen).

Die gewonnene Verlängerung der Seitenschiffe über das Querschiff hinaus legte aber den wichtigen Schritt nahe, die Seitenschiffe ganz um die Hauptapsis herumzuführen, womit die Fortsetzung der Säulenreihe des Schiffs auch um die Apsis herum wie die Anlage von radianten Altarnischen in dem äusseren Umfang verbunden war (Fig. 137). Angedeutet findet sich dieser Umgang schon in der Crypta der Wipertikirche zu Quedlinburg oder in dem Plan von St. Gallen, jedoch an dem letzteren noch ohne Säulendurchbrechung der Apsis. Möglicherweise war auch

die letztere schon in der Karolingischen Anlage von S. Maria im Capitol zu Köln versucht, deren herrliches Presbyterium (Fig. 170) mit Wiederholung des Chorschlusses auch an den beiden Querschiffsflügeln wenigstens dem Plane nach vielleicht schon auf die Anlage der Plektrudis zurückgeht. Es liegt daher kein zwingender Grund vor, anzunehmen, dass Bischof Bernward von Hildesheim, der allerdings 1131 bei der Canoni-

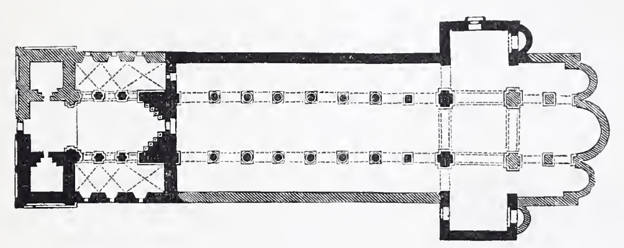


Fig. 136. Plan der romanischen Basilica von Paulinzelle.

sation des h. Godehard auf dem Concil zu Reims anwesend war, das Planmotiv zu der zwei Jahre später von ihm geweihten Godehardkirche zu Hildesheim in Frankreich geholt habe, wie auch wenigstens nicht nachweisbar ist, dass er Burgund oder die Auvergne, die Heimat dieser Bildung, betreten habe. Jedenfalls blieb vorerst die Chorbildung von

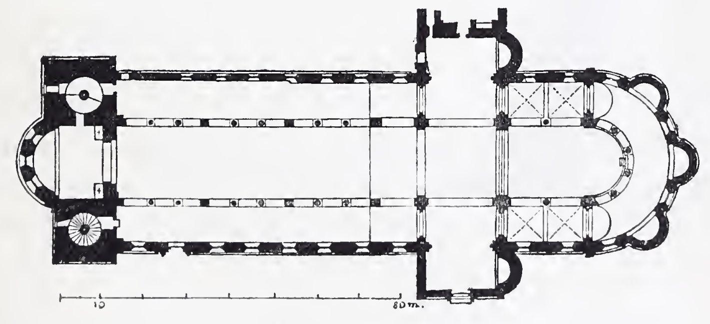


Fig. 137. Plan der St. Godehardkirche zu Hildesheim.

S. Godehard vereinzelt, während die centrale Apsidenbildung von Marien im Capitol, wie wir noch sehen werden, im Gebiete von Köln in der Folge reiche Anregungen gab.

Nicht minder auffällig war die Planveränderung der entgegengesetzten Schmalseite (Westseite). An die Stelle des fast ganz verschwundenen basilikalen Paradieses oder Narthex (Säulenvorhof oder Säulenvorhalle) tritt häufig, wie dies übrigens schon der Plan von St. Gallen zeigt, eine Wiederholung des östlichen Apsidenschlusses mit oder ohne Zwischenlegung eines zweiten Querschiffes. Nicht selten aber wird dieses

westliche Querschiff zu einem wenig schmäleren aber höheren Vorbau umgebildet, welcher unten Portalbildungen enthält und sich gegen das Mittelschiff in einer die Stelle des späteren Musikchores darbietenden Empore öffnet. Wenn nicht dieser Vorbau selbst thurmartig emporgeführt ist, flankiren ihn beiderseits Thürme, deren Plan und Stellung übrigens keineswegs feststeht. In der ältesten Zeit hatten sie in der Regel kreisförmigen Grundriss, so wie sie schon auf dem St. Gallener Plan vorkommen; während aber dort ihre Verbindung mit dem Körper der Kirche selbst noch fehlt, erscheint diese wenigstens in der Klosteranlage von Reichenau schon im Jahre 991 urkundlich gesichert. Der cylindrische Thurmschaft ermöglichte allerdings nur eine lockere und nicht ganz organische Anschliessung oder Einfügung in die rechtwinkligen Formen des übrigen Plans. An den Domen von Mainz und Trier (Fig. 156) legen sich daher die Rundthürme nur in sehr beschränkter Berührung an die Schlusswände des westlichen Querschiffs, in St. Michael zu Hildesheim (Fig. 153) bei polygonalem Thurmplane an beiden Querschiffen wiederholt. Die Stiftskirche zu Gernrode dagegen, an welcher sie sich unter Beschränkung des Vorbaues auf Mittelschiffbreite in die Winkel zwischen Vorbau und Seitenschiffen drängen, zeigt deutlich die schlecht gelöste Schwierigkeit ihrer Einfügung, welche auch nothwendig zur Bevorzugung rechteckiger Thürme führen musste.

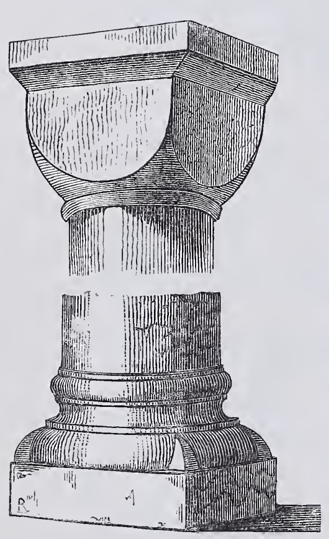


Fig. 138. Die romanische Säule.

Damit war erst die Möglichkeit zu einer organischen Verbindung des Thurmbaues mit der Basilica und somit zu dessen reicher Entwicklung gewonnen, welche in der Thurmüberhöhung der Querschiffvierung ihren mächtigen Mittelpunkt finden sollte.

Von den Umgestaltungen des Aufbaues, wie sie sich im 11. Jahrhundert vollzogen, ist im Innern die Bildung der Säule das Sprechendste. Die Basis blieb zwar der Gliederung der sogenannten attischen Basis, welche ihre vorbildliche Bedeutung bis zur Gegenwart nie verloren hat, in der Hauptsache treu, doch äusserte sich auch hier die Selbständigkeit der romanischen Behandlung durch steilere Profilirung, namentlich aber (vom Ende des 11. Jahrhunderts an) durch eine sinnige Zuthat, mit welcher man die quadratische Platte und den unteren Basenwulst in

organische Verbindung brachte. Wie nämlich einst der Erfinder des römischen Capitäls den kreisförmigen Abschluss des Kelches mit der rechtwinkligen Platte durch die spiralischen Ranken zu vermitteln gesucht hatte, so schmiegte jetzt der romanische Architekt vier Hülsen als knollen- oder blattartige Anwüchse so an den unteren Basentorus, dass sich von den vorspringenden Plattenecken zur Kreisform der Wulste ein den ästhetischen wie praktischen Anforderungen in gleicher Weise entgegenkommender Uebergang bildete. Die Säulenschäfte wurden etwas kürzer und stärker verjüngt als in der classischen Epoche und verloren die Schwellung wie zumeist auch den An- und Ablauf, deren Herstellung ein der romanischen Bautechnik schwer erschwingliches Raffinement erforderte. Auch die Canellirung fiel weg und wurde in jenen Fällen,

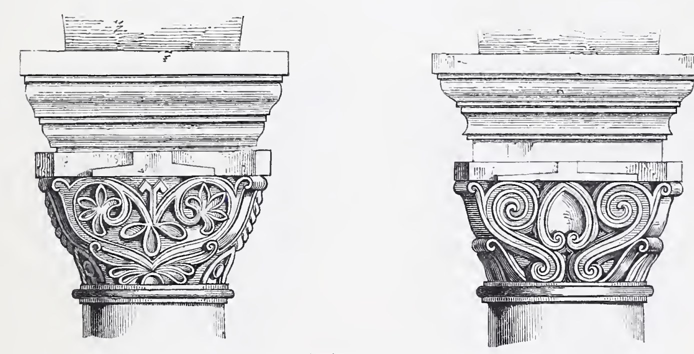


Fig. 139. Capitäle aus Huyseburg.

wo man besonderen Reichthum anstrebte, wie an den Portalen, in den Crypten u. s. w. durch eine Umhüllung mit linearem, vegetabilischem oder animalischem Ornament ersetzt. Die bemerkenswertheste Neueruug aber bietet das romanische Capitäl dar, das wohl am frühesten in Sachsen in allgemeine Aufnahme kam, während am Rhein die direkte Reminiscenz des korinthischen Capitäls noch lange nicht völlig abgestreift werden konnte.

Es ist nicht zu leugnen, dass die Bildung des Würfelcapitäls der Doppelbestimmung jedes Säulenknaufes, mit der ausladenden Erweiterung der Belastungsfläche den Uebergang vom kreisförmigen Querschnitt zum rechtwinkligen zu verbinden, geschmackvoller als das byzantinische Trapezcapitäl erfüllte, namentlich aber auch naturgemässer als die meisten Capitälformen des Alterthums; denn die dem dorischen Echinus wirkungsverwandte Convexität des unteren Theiles entspricht dem Wesen des zwischen Säulenschaft und Platte eingeklemmten Vermittlungsgliedes organischer als die concave Einziehung des korinthischen Capitälkelches. Das in der oberen Hälfte Uebrigbleibende des Würfels

aber stellt die im dorischen Capitäls vom Echinus getrennte Platte mit dem ausladenden Gliede verbunden dar, wodurch sich die Lösung der Doppelaufgabe einheitlicher vollzieht als dort. Die daraufgesetzte kämpferartige Platte kann daher als eine Wiederholung des Plattengliedes gelten, welche die Ausladung verstärkend zugleich ein dem Pfeilergesims verwandtes Element auch über die Säule bringt. Im Ganzen kann man sagen, dass die romanische Säule das korinthische Vorbild gewissermassen dorisirte, wie in der toscanischen Ordnung der dorische Styl gewissermassen ionisirt worden war.

Diese normale Capitälbildung hatte jedoch die mannigfachste Modification zu erfahren. Zunächst finden sich schon verschiedene Varianten der Entwicklung aus dem Würfel bis zur Combination von mehreren Knäufen zu einem Capitäl, welchem bereits der Gedanke an einen Säulen-

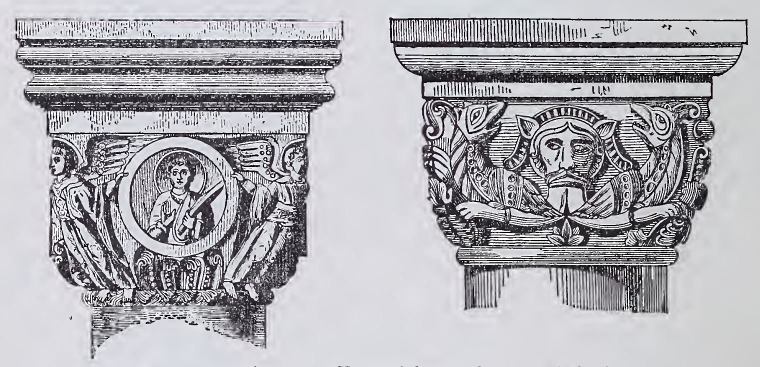


Fig. 140. Capitäle von Hamersleben und von Alpirsbach.

bündel zu Grunde liegt. Dann verlieh die plastische Behandlung der vier Flächen wie der ganzen Capitäle ihrer Erscheinung ein sehr mannigfaltiges Gepräge, selbst in einem und demselben Gebäude, da von der antiken Gleichartigkeit des dekorativen Typus keine Rede, das Zierwerk vielmehr stets selbständig und auf die individuelle Phantasie gestellt, überhaupt der Wechsel Gesetz ist. In den meisten Fällen klingt die korinthische Blatt- und spiralische Rankenbildung der korinthischen Ueberlieferung in mehr oder weniger Deutlichkeit nach, selten freilich in dem engen Anschlusse der Capitäle von S. Wilibrord zu Echternach oder in der missverstandenen Unförmlichkeit jener der Bartholomäuskapelle zu Paderborn, sondern zumeist in ebenso origineller und mannigfaltiger als geschmackvoller Umbildung des Motivs (Fig. 139). Häufig aber setzen sich an die Stelle vegetabilischer Motive die altnordischen Verschlingungen, manchmal in einfacher Linienverflechtung, lieber mit eingesetzten animalischen und figürlichen Spielen (Fig. 140). Beide gewinnen leicht

ein krauses, phantastisch wildes Gepräge, das nicht blos jeder inhaltlichen Erklärung, sondern auch der Grundform des Capitäls Hohn spricht (Fig. 141), aber manchmal, namentlich in Profanräumen, zu einem decorativen und Formenreiz gelangt, der ohne Einwirkung orientalischer Motive schwer erklärlich wäre. Die besten Leistungen ergeben sich da, wo sich die beiden Elemente des classischen und nordischen Ornamentschemas kreuzen und durchdringen, worin überhaupt das Wesen des romanischen Styles in seiner Vollendung beruht. Dabei fügt sich die Grundform des Capitäls in grosser Geschmeidigkeit den ornamentalen Anforderungen, wie z. B. häufig der convexe Uebergang zum Würfel durch einen eingekehlten ersetzt wird, welcher allerdings zur Aufnahme korinthisirenden Blattwerks weit geeigneter erscheint. — Als eine mehr vereinzelt auftretende Erscheinung muss noch die Wieder-

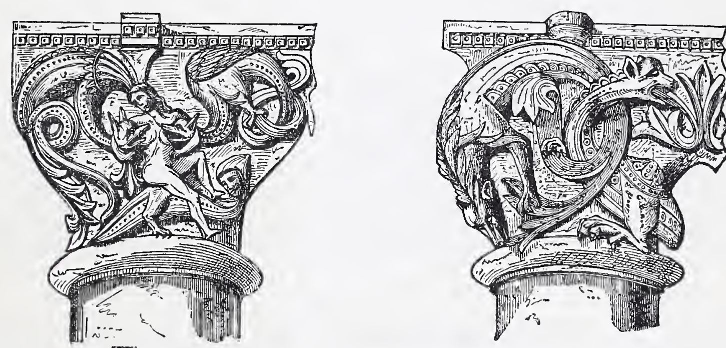


Fig. 141. Capitäle aus der Abteikirche zu Brauweiler.

holung eines und desselben Gliedes als Base wie als Capitäl erwähnt werden, indem z. B. das Würfelcapitäl in umgekehrter Stellung auch als Basis verwendet (Nonnberg bei Salzburg und Domcrypta zu Brandenburg) oder ein basenartiges Glied ebenfalls verkehrt als Capitäl aufgestülpt wird (Pötnitz bei Dessau). Ist dabei auch eine gewisse Ideenarmuth unleugbar, so kann doch auch dieser Gestaltung der constructive Sinn nicht abgesprochen werden.

In den Crypten erscheinen die Säulen zumeist in entschiedener Ausschliesslichkeit verwendet. Im Oberbau dagegen ist diese Auschliesslichkeit Ausnahme (vgl. Fig. 142). Wir finden vielmehr schon an den frühesten sächsischen Werken, dass die gleichartige Säulenreihe der Arkaden des Mittelschiffes einem wirkungsvollen Wechsel von Pfeiler und Säule Platz macht. Schon die altchristliche Basilica hatte zu verschiedenen Versuchen gedrängt, die statische Schwäche der Säulenstellung ihrer auf das Dreifache gesteigerten Belastung gegenüber durch einzelne Pfeiler, Entlastungsbogen u. s. w. zu begleichen. Die romanische Bau-

weise bedurfte nun solcher Massregeln um so dringender, als die Wanddicke und damit die Last verhältnissmässig mehr zugenommen hatte, als die Säulen tragkräftiger geworden waren. Statt aber den Nothbehelf als solchen fühlbar werden zu lassen, begegnete man vielmehr dem constructiven Bedürfnisse sofort mit rhythmischem System und entsprach ihm deshalb auch in ästhetischer Beziehung. Denn mochte man nun je

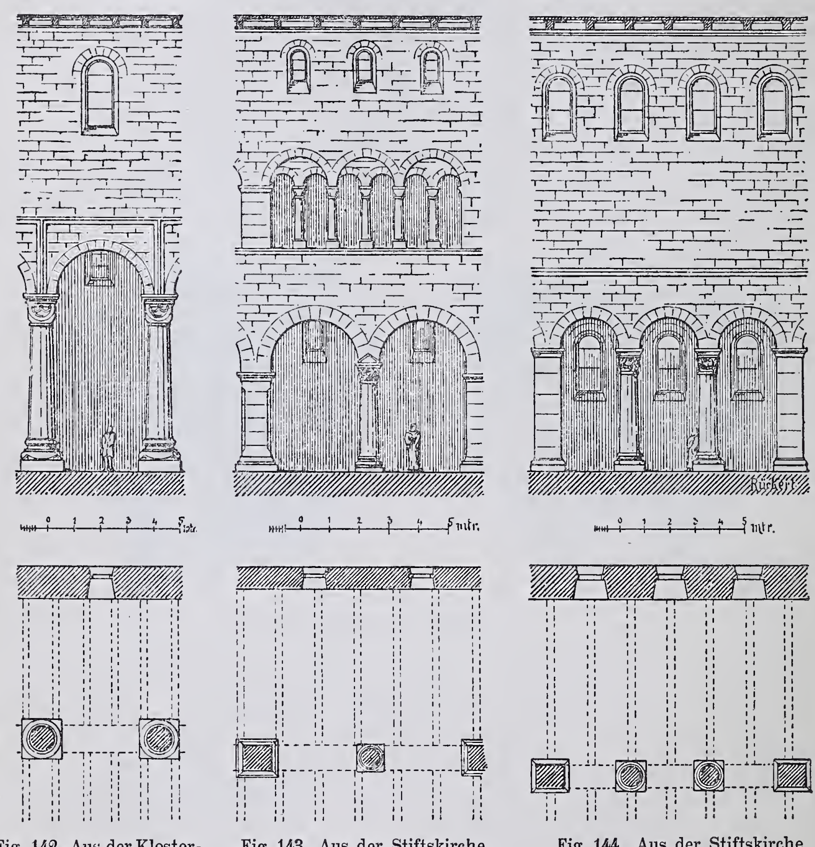


Fig. 142. Aus der Klosterkirche zu Paulinzelle.

Fig. 143. Aus der Stiftskirche zu Gernrode.

Fig. 144. Aus der Stiftskirche St. Michael zu Hildesheim.

eine (Fig. 143) oder je zwei Säulen (Fig. 144) zwischen zwei Pfeiler setzen, so gewann man durch den gleichmässigen Wechsel von stärkeren und schwächeren Gliedern wie durch dessen symmetrische Wiederkehr auf beiden Seiten ungefähr den Eindruck eines trochäischen oder daktylischen Taktschlages oder rhythmischer Verszeilen und Strophen. Und dieser Eindruck wurde noch fühlbarer, wenn sich die einzelnen Gruppen auch in den Emporen (Fig. 143) oder, was häufiger, durch Blindbogen aussprachen, welche über die Säule hinweg von Pfeiler zu Pfeiler ge-

schlagen waren und so je drei Stützen zu einer höheren Einheit zusammenfassten (Fig. 145).

Konnte man aber hierbei den überwiegenden Werth des Pfeilers für die Zwecke der Mittelschiffbildung nicht verkennen, so ergab es sich von selbst, dass man sich mehr und mehr dem reinen Pfeilerbau zuwandte. Denn die kahle Rechteckigkeit und künstlerische Unschönheit,

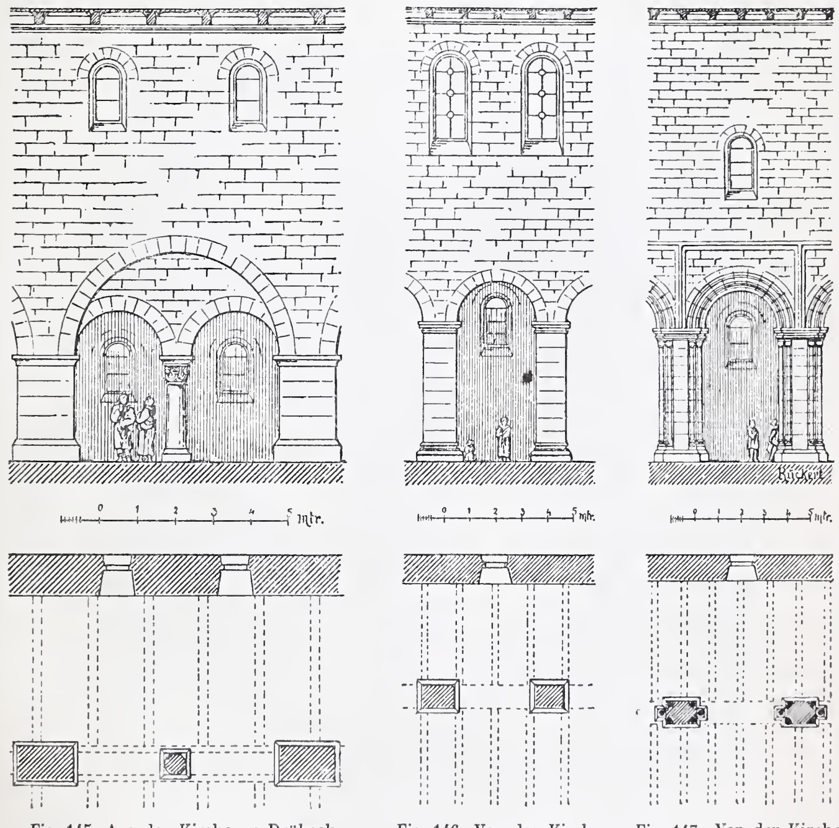


Fig. 145. Aus der Kirche zu Drübeck. Fig. 146. Von der Kirche U. L. F. zu Halberstadt. Fig. 147. Von der Kirche zu Thalbürgel.

welche demselben im Gegensatz zu der geschmeidigen und schmucken Säule anhaftet (Fig. 146), war ja auf ähnlichem Wege zu beseitigen, welchen die Römer in ihren Pfeilerarkaden mit Halbsäulen und Blindgebälk betreten hatten. Schon mit der vom Holzvorbild genommenen, oben und unten ausgeschlitzten Eckenabschrägung war Einiges gewonnen, namentlich wenn sie als canellurartige Kerbe eingetieft wurde; noch mehr freilich mit der Ausfüllung des Schlitzes durch kleine Dreiviertelsäulen, den ersten Ansatz der Auflösung des Pfeilers in einen Säulen-

bündel. Allein man ging zunächst über eine solche mehr spielende Verbindung des Pfeilers mit der Säule in decorativem Sinne selten hinaus, wenn man auch gelegentlich Halbsäulen an den Pfeilerschmalseiten unter den Bogenverbindungen anbrachte, wodurch man eine Verstärkung der Stützen gewann, die in entsprechender Form auch an den Bogenlaibungen fortgesetzt werden konnte (Fig. 147). Die wichtigste Anwendung solcher Halbsäulenvorlagen an den beiden dem Mittel- oder Seiten-

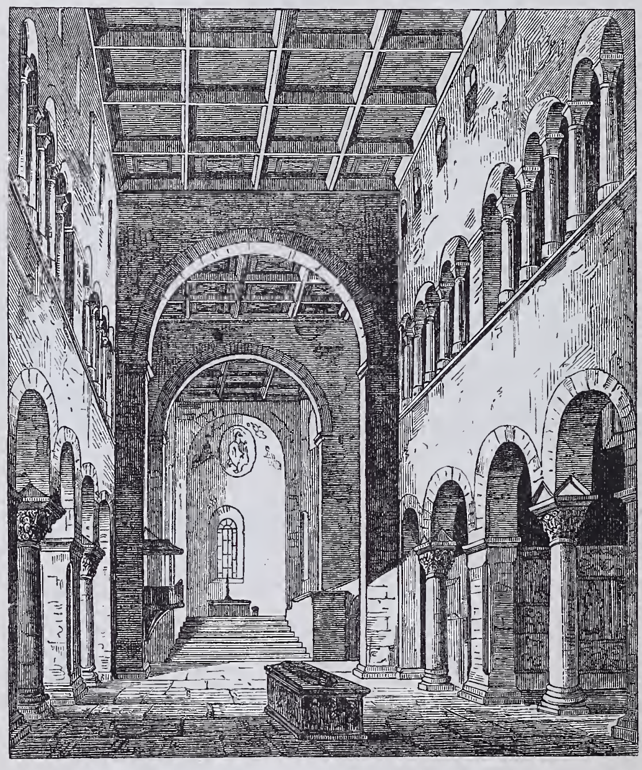


Fig. 148. Das Innere der Stiftskirche zu Gernrode.

schiffe zugewandten Seiten dagegen steht erst im Zusammenhang mit der folgenreichen Umwandlung der Flachdecke in eine Gewölbedecke, von welcher später gehandelt werden soll.

Die Säulenreihen mit oder ohne Pfeilerwechsel oder die reinen Pfeilerstellungen waren stets durch Bogen (Scheidbogen) verbunden; anfangs in gleichen Arkadenbildungen wie in der altchristlichen Basilica, überdies in völliger, ungegliederter Kahlheit. Nur in selteneren Fällen wurde, wie eben berührt worden ist (Fig. 145), ein höherer Versuch damit gemacht, dass grössere Blendbogen die schwächeren Säulenstützen

entlastend übersprangen und von Pfeiler zu Pfeiler je zwei kleinere Arkadenbogen in einen grösseren zusammenspannten. Sonst versuchte man auch die Arkadenbildung durch ein Leistenwerk zu beleben, welches senkrecht von jeder Stütze aus zu einem Horizontalgesims emporlief (Fig. 142 u. 147). An Pfeilerbauten brach man die harten Kanten der Bogenlaibungen der Behandlung der Pfeilerkanten entsprechend durch Einkerbungen oder Rundstäbe, oder bereicherte die Laibungen in der Mitte durch eine rechtwinklige oder wulstförmige Vorlage, das Letztere im Zusammenhange mit den dem Pfeiler selbst vorgelegten Verstärkungen (Fig. 147).

Im Uebrigen blieb in der romanischen Frühzeit die Wand wie in der Basilica in der Regel bis zum Deckenansatz kahl und lediglich durch die Fensterausschnitte oben gegliedert. Nur in selteneren Fällen belebte sie sich durch Galerien (Emporen), welche man in der Art der Obergeschosse der byzantinischen Basiliken über den Seitenschiffen aber stets nur im oberen Raume des Pultdachstuhles der Seitenschiffe anlegte (Fig. 143). Die Fenster reducirten sich zu einer geringeren Lichtweite, blieben aber sonst bei Verhältnissen und Bogenformen wie in der altchristlichen Basilica, zumeist auch wie dort in einer den Arkadenmitteln entsprechenden Anordnung. Nur der Schnitt ihrer Laibung veränderte sich und zwar in höchst vortheilhafter Weise. Denn der rechtwinklige Ausschnitt der classischen Bauweise brachte im Norden den atmosphärischen Niederschlägen gegenüber zu grosse Nachtheile mit sich, als dass man nicht auf die Abschrägung der Fensterbank nach aussen zum Zweck des Wasserablaufes kommen musste, und die Durchführung dieser Abschrägung auf allen Seiten nach innen und aussen musste bald folgen, da es nicht entgehen konnte, wie dadurch auch bei stark reducirter Verglasungsfläche und beträchtlich stärkeren Wänden doch ein annähernd gleich grosser Lichtzugang zu erzielen war (vgl. Fig. 149). Die Fenster führte man auch im Querschiff und in der Chorverlängerung jenseits derselben in der Weise des Mittelschiffes fort, während hier in der Regel sonst keine weitere Belebung der Wandflächen abfiel. Kleinere, ebenfalls rundbogige Fenster konnten an den Seitenschiffen genügen, wie auch in den Apsiden, an welchen letzteren in der Basilica noch keine Fensteranlage üblich gewesen war. Die Deckung

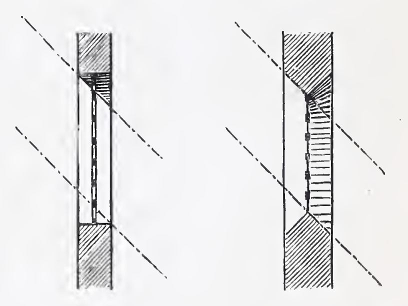


Fig. 149. Fensterschnitt der altchristlichen und der romanischen Architektur.

wurde zunächst noch in basilikaler Weise horizontal bewerkstelligt; doch ging man in der Regel von der offenen Dachstuhlbildung ab und pflegte die Deckbalken zu verdielen, wobei man sich unter Zuhülfenahme von farbigem Schmuck in der Täfelung auf die einfachsten Formen beschränkte. Wölbungen wagte man in der Frühzeit nur in den Crypten und Apsiden, in den ersteren gewöhnlich als Kreuzgewölbe, in den letzteren immer als Halbkuppeln ausgeführt, wobei die noch unbehülfliche massive Technik zu möglichst geringen Spannweiten zwang.

Aeusserlich sind es hauptsächlich drei Dinge, durch welche sich der Kirchenbau der romanischen Frühzeit von dem basilikalen Vorbilde unterscheidet: der Bogenfries, die Portale und der Thurmbau. Der erstere stellt eine neue Gesimsbildung dar, welche wenigstens in den deutschen Landen die barbarischen Wandabschlüsse in Zickzackbildungen vermittelst liegend oder aufrecht übereckgestellter Ziegel ersetzte. Die Wurzel dieses fälschlich Fries genannten Gesimses dürfte im antiken Kragsteingesims zu suchen sein. Wie man nämlich die horizontale Gebälkverbindung der Säulen durch die Bogenverbindung ganz beseitigt hatte, so machte man auch hier die Consolen zu Trägern von kleinen Bogen, wodurch sich die Verdrängung der horizontalen Deckungsglieder durch Bogenschwingungen, wie sie im Innern Princip geworden war, auch äusserlich aussprach. Dieser äussere Nachklang des inneren Arkadensystems wurde freilich noch deutlicher, als sich später wenigstens an den bevorzugten Theilen eine Säulchengalerie an die Stelle des Bogenfrieses setzte, aber auch schon an dem letzteren ist die verkleinerte und vermehrte Wiederkehr des Innenmotivs selbst bei gänzlichem Wegfall des Kragsteines ebenso unverkennbar als wohlthätig. Besonders in jenen Fällen, wo sich dieser Horizontalabschluss mit vertikalen Vorlagen (Lisenen) verband, welche nicht blos die Gebäudekanten verstärkten, sondern ausserdem in der Regel an den Längswänden sich so oft wiederholten, wie die Säulen- oder Pfeilerstützen des Inneren. Fanden wir auch diese Lisenengliederung schon in Ravenna (Fig. 19), so ist doch der Blindbogenverbindung derselben, wie sie dort auftritt, das graziöse Spiel des romanischen Bogenfrieses entschieden vorzuziehen, weil sich in demselben und zwar in organischer Verbindung mit der vertikalen Gliederung zugleich eine höchst ansprechende Gesimsbildung vollzieht. Die weiteren, auf dem Bogenfries ruhenden Gesimsglieder, manchmal nur aus einer Plattenabstufung, meist aus Rundstab, Hohlkehle und Wulst bestehend, haben verhältnissmässig wenig Ausladung und in der Frühzeit auch selten eine weitere Ornamentation.

Die Fenster zeigen in der ersten Zeit der romanischen Epoche

aussen nichts als den schrägen Schnitt ihrer Laibungen. Nur an den Apsiden tritt häufig eine Pilaster- oder Halbsäulenumrahmung der Fenster mit Blindbogenverbindung auf, welche am Untergeschoss der Crypta wiederholt, die ausgezeichnete Stelle der Altarnische auch nach aussen durch grösseren Reichthum hervorhebt, wie denn auch hier die Zwerggalerien am liebsten an die Stelle des Bogenfrieses treten. Einer besonderen Ausbildung dagegen erfreuten sich die Portale. Man folgte dabei dem richtigen Gefühl, dass der Eingang ebenso wie die Apsis künstlerisch zu sprechen habe, und zwar wie ein ehrliches Gesicht Alles das verheissend, was das Innere umschliesst, und somit eine ähnliche Aufgabe erfüllend, wie die Ouverture in einer musikalischen

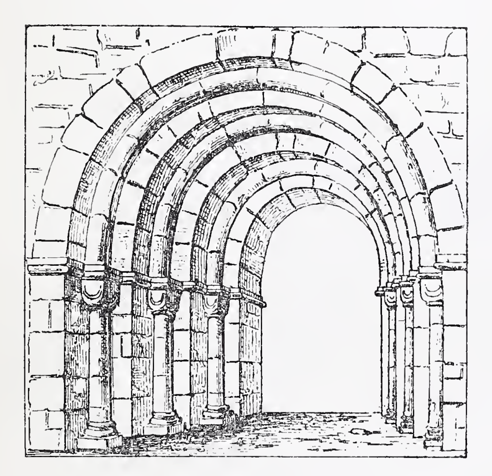


Fig. 150. Portal von Altenzelle.

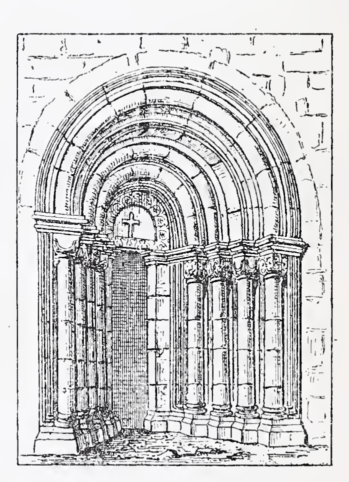


Fig. 151. Portal von Thalbürgel.

Schöpfung. Dazu ergab sich als wünschenswerth, dem Portal eine dem Ganzen entsprechend grosse Ausdehnung zu geben, ohne die Benutzbarkeit des Thürverschlusses dadurch in der Weise zu schädigen, wie dies die Dimensionen der antiken Tempelthüre mit sich gebracht hatten. Indem man von der schrägen Laibung wie bei den Fenstern ausging, gewann man die gewünschten Dimensionen und damit ausgiebigen künstlerischen Spielraum dadurch, dass man die Wandabschrägung ganz nach aussen legte, ja zur Vermehrung der Tiefe manchmal den Portalbau noch über die Wandflucht hinaus vortreten liess. Dadurch erweiterte sich der äussere Umfang des Portals auf das Drei- bis Vierfache von dem Umfang der eigentlichen Thür, welche demnach auch bei den stattlichsten Anlagen in mässigen Dimensionen und leicht zu handhaben blieb. Der Inhalt des Baues aber sprach sich in der künstlerischen Behandlung der Laibung wie des halbrunden Tympanonfeldes, wenn ein solches vorhanden

war, aus, in der ersteren gleichsam eine perspectivische Ansicht der Pfeiler- und Säulenreihen des Mittelschiffes darstellend, im letzteren plastisch oder malerisch Gestalt und Bildwerk der Altarnische wie die Bestimmung des Gebäudes andeutend. Das Doppelproblem jedes gesunden Portalbaues ist in der Gothik zwar noch reicher und imposanter gelöst worden, organischer und sinniger jedoch als in der romanischen Architektur niemals.

An den Portalen entfaltet sich der plastische und ornamentale Schmuck nicht selten reicher als an dem ganzen übrigen Gebäude. Nicht blos die Capitäle, sondern selbst die Säulenschäfte überziehen sich gern mit Zierwerk, das durch seinen vorwiegend vegetabilischen Charakter wie durch spiralische Führung an den bekannten grünen Festschmuck der Eingänge erinnert. Die Ornamentirung setzt sich dann auch an den kantigen wie wulstförmigen Bogengliederungen fort, hier seltener in vegetabilischen als in geometrischen Motiven. Hier spielten die dem romanischen Styl eigenthümlichen Muster des gebrochenen Stabes, des Schachbretts, des Zickzacks, der Schuppenbildung, der Diamantirung u. s. w. eine Rolle. — Der figürliche Schmuck beschränkt sich Anfangs auf das Tympanon und ergiesst sich erst später auch über die Laibungsgliederungen und selbst über die nächsten Wandflächen. Am reichsten unter den flachgedeckten romanischen Bauten findet sich dies wohl an S. Jacob in Regensburg, welche Anlage indess von verhältnissmässig später Entstehung ist.

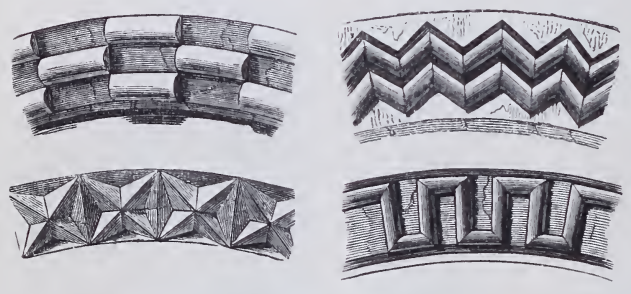


Fig. 152. Romanische Ornamentformen.

Der romanische Thurmbau zeigt zweierlei Ausgangspunkte. Wie schon bei der Erörterung der Plangestaltung der romanischen Frühzeit erwähnt worden ist, schliessen sich Flankenthürme paarweise an den Bau, erst in kreisförmiger oder polygonaler Grundform an die Schlusswände der Querschiffe (Fig. 153), dann bald zu quadratischem Plane übergehend in die von den Querschiffvorsprüngen oder dem Vorbau dargebotenen Winkel, wobei den umfänglicheren Bauten in der Regel zwei Thurmpaare zu Theil werden. Sie schliessen sich in ihrer Aussenbehandlung durch Lisenen und Bogenfriese zumeist an die durch Seiten- und Mittelschiff bedingte Gliederung an, welche sie dann auch auf die Front oder auf den Chor überleiten. Doch vermehrte sich die Etagen-

gliederung nach oben in abnehmender Dimension, wodurch, wie auch durch die Schalldurchbrechungen des Glockenraumes, welche auf jeder Seite in zwei oder drei säulchengetrennten Bogenfenstern bestehen, ein wohlthuender Eindruck von Bereicherung und Leichtigkeit der oberen Theile und ausserdem von einer über das thatsächliche Maass hinausgehenden Höhenwirkung gewonnen wird. Die pyramidalen Thurmbedachungen zeigen dann meist einen etwas steileren Erhebungswinkel als die übrigen Bedachungen, welche an sich schon durch die klimatischen Anforderungen gezwungen waren, über die classischen Giebellinien der italienischen Vorbilder in ihrem Ansteigen hinauszugehen. — Den zweiten Ausgangspunkt für den Thurmbau bot dann die Kreuzung der Firstlinien an den Durchschneidungen von Mittel- und Querschiffen dar.

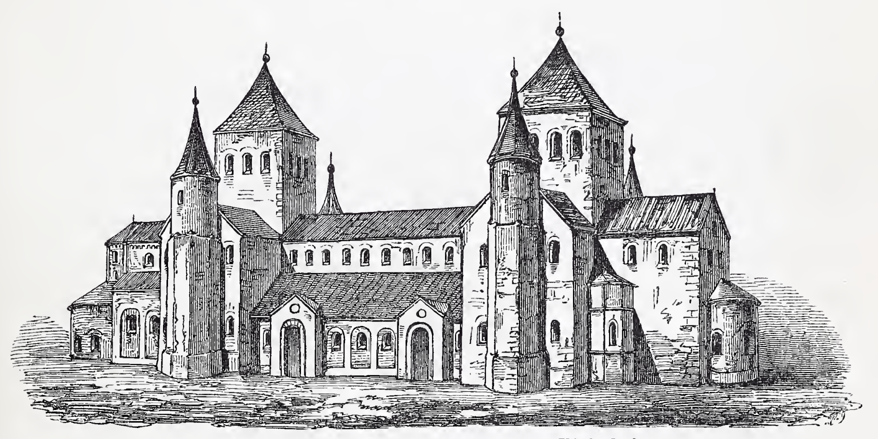


Fig. 153. Ansicht der Michalskirche zu Hildesheim.

Denn die sich hier bildende centrale Vierung wies von selbst auf thurm- oder kuppelartige Höherentwicklung des Quadrats in rechtwinkligem oder polygonalem Thurmbau, welcher dann wenigstens durch seine Plandimensionen, wenn nicht auch durch die Höhe, sogar das Uebergewicht über die Flankenthürme erlangte. An den grösseren, mit zwei Querschiffen versehenen Anlagen auf beiden wiederholt, erhöhten diese zwei Vierungsthürme mit den ihnen entsprechenden vier Seitenthürmen den Eindruck der parallelen Gleichseitigkeit, welchen die romanische Basilica schon durch die Wiederholung der Apsis an der Westseite erweckt hatte.

Nach den bisher entwickelten Grundlagen entfaltete sich aber die frühromanische Bauthätigkeit Deutschlands weder gleichzeitig noch auf der ganzen Linie. Der Zeitpunkt des Aufschwungs ist in den verschiedenen Territorien ein sehr verschiedener, und auch die Art der Entwicklung nach den örtlichen Einflüssen, nach dem Maasse der classischen

Reminiscenzen u. s. w. mannigfach abweichend, hier lebhaft, dort zögernd, in gewissen Gebieten einheitlich, organisch und durchgreifend, in anderen conservativ oder compilatorisch. Dass Sachsen voranging, wurde bereits erwähnt. Doch dürften die baulichen Leistungen des ersten der sächsischen Kaiser, Heinrich I. († 936), künstlerisch von sehr geringer Bedeutung und in der Hauptsache auf rohen und flüchtigen Mauerbau der Städte Quedlinburg, Merseburg, Meissen, Goslar, Braunschweig, Nordhausen u. s. w. beschränkt gewesen sein. Von seinen Pfalzen waren wohl die meisten noch grösstentheils Holzwerk, und wenn auch die Pfalz zu Merseburg ausdrücklich als zweistöckiger Steinbau erwähnt wird, so ist dabei nur an rohes Mauerwerk aus unbearbeiteten Bruch- oder Feldsteinen zu denken, wogegen auch die nach 933 ausgeführten Wandmalereien im „oberen Saale" nicht sprechen können. Auch die ursprüngliche Gestalt des von Heinrichs Oheimen Dankward und Bruno gegründeten Dankwarderode oder Brunswic darf nicht nach den neuerlich gefundenen Ueberresten beurtheilt werden. Roh und dürftig müssen wir auch die Kloster- und Kirchengründungen annehmen, unter welchen das Servatiusstift zu Quedlinburg, der Witwensitz der Königin Mathilde, die meistbegünstigste gewesen zu sein scheint. Was von dem Erhaltenen bis auf diese Gründungszeit zurückreicht, nämlich die Gruft der ehemaligen Wipertikirche, zeigt nichts als Ungeschick und Roheit sowohl in den classicirenden Architekturformen als in Planbildung und Construction. In den Pfeiler- und Säulencapitälen wenigstens, von welchen der Mittelpfeiler sogar ein ionisches Motiv verräth, während die Säulen theils kelchartige, theils trapezförmige Capitäle zeigen, wie in den darübergelegten und die Tonnengewölbe tragenden Horizontalgesimsen ist keineswegs das Erwachen zu etwas Neuem, sondern vielmehr eine weitvorgeschrittene Verfallstufe und Barbarisirung des Alten zu erkennen. Dasselbe gilt von den im westlichen Cryptatheil der Schlosskirche zu Quedlinburg vorfindlichen Architekturdetails.

Als frühester Zeuge der romanischen Entwicklung in Sachsen müsste die Stiftskirche zu Gernrode gelten, wenn nachweisbar wäre, was von dem Erhaltenen der Gründung des Markgrafen Gero und dem Jahre 958 angehört. Allein wir neigen im Gegensatze gegen Quast und Schnaase zu der Annahme, dass gerade der Haupttheil, nämlich das Mittelschiff mit seinen Emporen (vgl. Fig. 148), nicht aus dieser Zeit stammen, welcher vielleicht nur die Ostapsis und die Rundthürme zuzuschreiben sind. Der nördliche Thurm zeigt auch noch die Karolingische Giebelverbindung der Pilaster, wie wir sie in Lorsch (Fig. 120) gefunden haben, während der südliche Thurm bereits die Bogenverbindung aufweist,

jedoch noch nicht in der Gestalt des Bogenfrieses, die noch am ganzen Gebäude fehlt. Im Uebrigen gehört Gernrode seinem Style nach zu einer verwandten Gruppe sächsischer Kirchenbauten aus dem 11. und 12. Jahrhundert, welche, wie die Kirchen zu Westergröningen, Goslar, Frose, Merseburg, Huyseburg, Ilsenburg, Heiningen und Amelunxborn, den einfachen Wechsel von Pfeiler und Säule zeigen. Specifisch Romanisches dürfte vor der letzten Ottonenzeit und vor dem Ende des 10. Jahrhunderts nirgends entstanden sein.

Auf den Anfang des 11. Jahrhunderts weist die Baugruppe, deren Mittelpunkt Hildesheim bildete. Wie im sächsischen Stammlande die königliche Familie, so waren hier die Bisthumsoberhäupter die Träger der Cultur: Bischof Bernward (993—1022) und sein Nachfolger Godehard (1022—1039) erhoben Hildesheim zu der vorortlichen Stellung, welche Fulda im 9. und 10. Jahrhundert innegehabt. Den folgenreichen Anfang machte der von 1001 bis 1033 entstandene Kloster-Complex S. Michael, dessen dermaliger Bestand wenigstens in der Planbildung der Basilica und in den Hauptmauern über den Brand von 1162 und bis zur Gründung hinaufreicht. Wir finden hier die schon im St. Gallener Plan angedeutete Verdoppelung des Chorabschlusses, primitive und schmucklose Behandlung des Aeusseren, zwei kahle, rechtwinklige Vierungsthürme über den beiden Querschiffmitteln, vier schlichte polygone, nach oben runde Seitenthürme an den Schlusswänden der Querschiffe mit noch unsystematischer und unzureichender Anordnung der Schalllöcher (Fig. 153). Das Innere zeigt den Wechsel von Pfeiler und Säule in der Art, dass zwischen den Pfeilern je ein Paar von Säulen steht (Fig. 144). Auch die 1033 geweihte Godehardkirche zu Hildesheim zeigt bei reicherer Chorentwicklung (Fig. 137) dasselbe intermittirende Stützensystem, welches dann, an dem 1061 gegründeten Hildesheimer Dom der späteren Veränderungen wegen weniger deutlich, auch an den um 1100 unter dem Einfluss dieses Vorortes entstandenen Kirchen von Bursfelde, Wunsdorf, Gandersheim und Klus auftritt. Man kann demnach wohl sagen, dass dieser gewissermassen daktylische Rhythmus ebenso als eine Hildes-

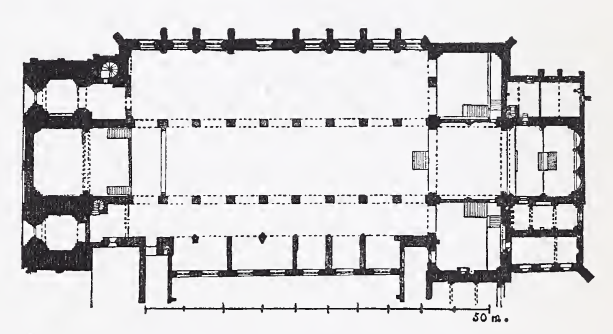


Fig. 154. Grundriss des Domes zu Bremen.

heimische Specialität zu betrachten ist, wie der obenerwähnte einfache (trochäische) Wechsel von je einem Pfeiler mit einer Säule zunächst dem Harzgebiete eigen erscheint.

Im Uebrigen war auch in den sächsischen Landen der reine Pfeilerbau schon in der Frühzeit das Gewöhnliche. Die Kirchen zu Walbeck, Marienthal, Vessera und der Dom zu Bremen (Fig. 154) aus dem 11. Jahrhundert, wie die Klosterkirche zu Ammensleben und die Liebfrauenkirche zu Halberstadt aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts zeigen ihre Mittelschiffe auf ganz schlichte Pfeilerarcaden gestellt, bei welchen höchstens die Basen sich zu attischem Profil erschwangen, während sich die Kämpfergesimse auf die primitivsten oder wie in Königslutter doch nur sporadisch reicheren Ausladungen beschränkten. Eine solche beleidigende Kahlheit und künstlerische Armuth konnte aber, nachdem schon im 11. Jahrhundert die Liebfrauenkirche zu Magdeburg die Pfeiler wenigstens an den Kanten eingekerbt gezeigt, im 12. Jahrhundert nicht länger bestehen. Die Eckkerben an den Pfeilern mit oder ohne Säulcheneinsatz bieten die Kirchen von Fredelsloh bei Eimbeck, Petersberg bei Erfurt, Marienberg bei Helmstädt, zu Wechselburg und in Thalbürgel bei Jena dar. An der letztgenannten (vgl. Fig. 147) unbedingt in der reichsten und gediegensten Entwicklung. Denn zu den vier Ecksäulen, welche, in den Pfeilerkern versenkt, sich in der Linie der gemeinsamen Kämpferplatte halten, gewann hier jeder Pfeiler noch zwei auch im Kämpfer vorspringende Glieder, welche ihrerseits einen der Bogenlaibung der Arcaden vorgelegten Verstärkungswulst stützen, wie auch den Ecksäulchen Bogengliederungen entsprechen, die gleichsam aus ihnen hervorzuquellen scheinen. Wir finden hier schon einen Organismus, welcher, den ästhetischen wie den technischen Anforderungen gleich entgegenkommend, jener Entwicklung vorarbeitet, welche mit der Gewölbedeckung im Zusammenhange die Oberwand des Mittelschiffes zu architektonischem Leben erwecken sollte.

Diesen Pfeilerbauten gegenüber sind die reinen Säulenbasiliken, als Ueberrest der altchristlichen Bauweise naturgemäss auf die flachgedeckte romanische Basilica beschränkt, in den sächsischen Landen selten. Von den drei nachweisbaren, der Collegiatkirche auf dem Moritzberge bei Hildesheim, der Klosterkirche zu Paulinzelle (Fig. 142) und der Klosterkirche von Hamersleben, um 1060, 1105 und 1108 gegründet, sind die beiden letzteren unter sich verwandt. Ihre besonders geschmackvolle Schönheit an Verhältnissen und ornamentalem Detail liess an Einfluss von aussen (Franken) denken.

In den Rheinlanden können wir keine so unbefangene Selbstän-

digkeit erwarten als in Sachsen. Denn dort wirkten natürlich Einfluss und Beispiel der classischen und Karolingischen Bauten fort, wenn auch im 10. Jahrhundert durch die Barbarei der Zeiten bis zu dem Grade unterbrochen, dass selbst Holzbauten (St. Stephan zu Mainz um 990) nicht ausgeschlossen blieben. Zeigen auch die von Kaiser Konrad II. (1024—1039) stammende gewaltige Klosterkirche von Limburg an der Hardt, wie S. Georg (jetzt S. Jakob) in Köln, 1067 geweiht, bereits romanische Capitäle, so bediente man sich doch noch bei dem 1090 ausgeführten Erneuerungsbau von S. Justinus in Höchst am Main noch der rohen korinthischen Capitäle, welche wahrscheinlich die Ueberreste der älteren Gründung darboten, wie es auch die korinthisirenden Pilastercapitäle des Obergeschosses der Westthürme von S. Castor in Bonn unentschieden lassen, ob ihre Herstellung in die Karolingische Zeit zurück-

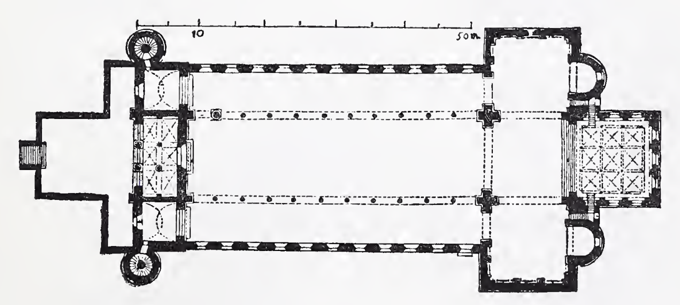


Fig. 155. Grundriss der Klosterkirche von Limburg a. H.

geht oder im 11. Jahrhundert erfolgte. Wahrscheinlicher ist das erstere bei den korinthischen Säulen der 1031 zum zweitenmale geweihten Wilibrordkirche zu Echternach, des für die Frühzeit einzigen rheinischen Beispieles jener in Sachsen so häufigen intermittirenden Anordnung von Pfeiler- und Säulenstellung, überdies mit derselben von Pfeiler zu Pfeiler spannenden Blindbogenverbindung von je zwei Scheidbogen wie zu Huyseburg und Drübeck.

Die römische Nachwirkung findet sich auch in den Anlagen reinen Pfeilerbaues, zu welchen alle übrigen rheinischen Kirchenbauten, die sonst noch den Stempel dieser Frühzeit tragen, zählen. Erkennbar ist dies freilich nur an jenen, welche über die dürftigste und schmuckloseste Anlage hinausgehen, was an den wenigstens von Haus aus flachgedeckten Pfeilerbasiliken der Rheinlande verhältnissmässig selten ist. Hierher gehören die Kirchen von Lorsch, Kaiserswerth, Hirzenach, Johannisberg, S. Mathias bei Trier, Rommersdorf, Altenahr, Altenkirchen, Lövenich und S. Ursula wie S. Caecilia in Köln, sämmtlich vor 1130 entstanden. Die bedeutendsten rheinischen Werke der Frühzeit waren jedenfalls die

Dombauten zu Mainz und Trier, von welchen sicher noch gewisse Theile des dermaligen Bestandes in die Periode der flachgedeckten romanischen Basilica gehören. An der zwischen 1000 und 1036 entstandenen Ostfaçade des Domes zu Mainz zeigen wenigstens die zwei cylindrischen Thürme in ihren fünf unteren Absätzen classicistische Pilastergliederung mit entsprechenden geradlinigen Gesimsen ohne Bogenfries, während das südliche Portal korinthisirende Capitäle darbietet. Die

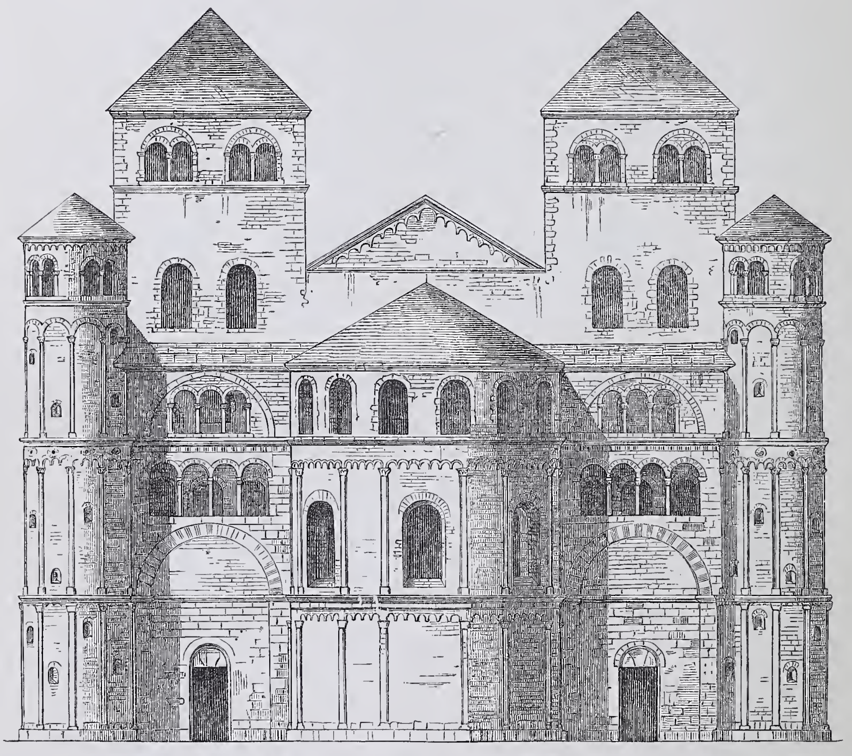


Fig. 156. Westfront des Domes zu Trier nach ihrem Bestande im 11. Jahrhundert.

Apsis ist in ihren dekorativen Theilen wohl etwas später, wie auch die Obertheile der Thürme, von welchen der Vierungsthurm sogar ganz der gothischen Periode angehört. Auch die Westfaçade des um 1047 im Umbau vollendeten Domes zu Trier (Fig. 156) zeigt in den Pilastern classische, speciell an Porta nigra anknüpfende Reminiscenzen. Obwohl aber diese Dombauten schon damals an Umfang und Aufwand die sächsischen Werke überragten, scheinen doch die Rheinlande in dieser Epoche den sächsischen Landen an baukünstlerischer Bedeutung und Selbständigkeit nicht gewachsen, und das rheinische Uebergewicht macht sich

erst geltend, als der wichtige Schritt zum Gewölbebau gethan wurde. Von diesem Aufschwung wird erst unten die Rede sein können.

Westphalen verräth schon in dieser Periode bei allerdings harter Dürftigkeit und bäuerlicher Prosa wenigstens Eigenart und Verständigkeit. Es sind nur Pfeilerbasiliken, welche hier begegnen: die Säulenbasilica von Neuenheerse erscheint ganz vereinzelt. Die aus dem 11. Jahrhundert stammenden Dome zu Paderborn und Minden zeigen sogar ganz schmucklose Pfeiler und von derselben kahlen, kunstlosen Art sind die im 12. Jahrhundert entstandenen Kirchen zu Freckenhorst und Cappenberg. Im Aeusseren finden sich die charakteristischen Zierden des romanischen Styles wie der Bogenfries und der Portalschmuck nur sehr spärlich verwendet, während an die Stelle der malerischen Thurmgruppen ein gewaltiger Façadenthurm tritt, der von der vollen Breite des Mittelschiffes durch seine Dimensionen um so unangenehmer wirkt, als auch daran in der Regel jede Lisenen- und Gesimsgliederung vernachlässigt ist. Dieser Mangel aber macht sich an grösseren Bauten, wie am Dom zu Paderborn (Fig. 157) oder S. Patroklus zu Soest schneidend bemerklich, steht aber mit dem biderben Wesen der Bevölkerung im Einklange. Eine erhöhte Bedeutung gewinnen auch die westphälischen Kirchenbauten wie die rheinischen erst mit der gleichfalls frühzeitig sich vollziehenden Durchführung der Wölbung.

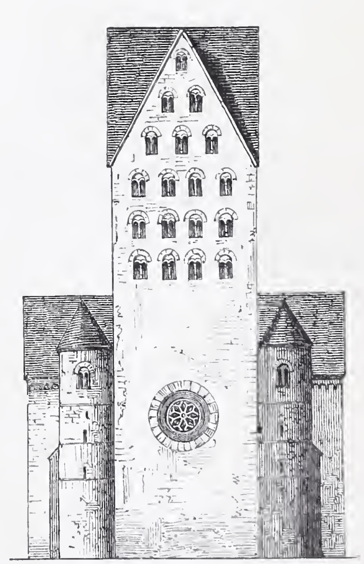


Fig. 157. Westfront des Domes zu Paderborn.

Das übrige Deutschland war in dieser Epoche entschieden hinter Sachsen und den Rheinlanden zurückgeblieben. Hessen erscheint, wie dies die 1038 begonnene mächtige Säulenbasilica von Hersfeld (Fig. 158) und die aus dem 12. Jahrh. stammenden Pfeilerbasiliken von Breitenau bei Cassel und von Ilbenstadt zeigen, überwiegend von Sachsen beeinflusst. Die Anlagen Frankens dagegen verrathen, soweit dies die späteren Umbauten noch erkennen lassen, ausserdem rheinische Einwirkung. So zu Bamberg die 1073 vollendete Jacobskirche, der 1081—1111 als flachgedeckte Basilica mit Ecksäulchen an den Pfeilern gebaute Dom und die Pfeilerbasilica S. Michael, zu Würzburg der in den Perioden von 1042—1050 und von 1133—1189 entstandene Dom, gleichfalls bis

in späte Zeit flachgedeckt und mit Säulenvorlagen an den Pfeilern in der Längsrichtung.

Im Süden erlaubten die Verhältnisse das Schritthalten mit Sachsen noch weniger. Denn der Vortheil, welchen die alte römische Colonisation den Donauländern gewährt hatte, war durch die Völkerwanderung und im 10. Jahrhundert durch die Ungarn gänzlich vernichtet worden. In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts konnte der Bischof Altmann in seiner Diöcese Passau fast nur Holzkirchen antreffen und ausser Regensburg und dem von S. Gallen beeinflussten Bodenseegebiet finden wir wenige namhafte Werke der romanischen Frühzeit. Am reichsten an solchen ist Regensburg selbst, welches in den beiden grossen Kirchen Obermünster und St. Emeram Anlagen aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, ihrer ursprünglichen Gestalt nach schlichte Pfeilerbasiliken, aufzuweisen hat. Die Stephanskirche (der sog. alte Dom) ist zu räthselhaft nach Entstehungszeit und Styl, als dass in Kürze und mit Verlässigkeit darauf einzugehen wäre, und das sog. Baptisterium im Domkreuzgang, ein kleiner Centralbau mit Apsiden an drei Seiten, gehört doch kaum der romanischen Frühzeit an. Dasselbe gilt allerdings auch von der nachweislich erst 1150 begonnenen Schottenkirche zum h. Jacobus, welche jedoch trotzdem als eine der erhaltensten flachgedeckten romanischen Säulenbasiliken, wenigstens als Nachzügler, hier eingeschaltet werden muss. Das Bemerkenswertheste dieser Kirche ist freilich die Portalbildung, von brillantem plastischem Reichthum an der südlichen Langseite, nicht ohne nordischen Einfluss an der hauptsächlich im Zickzackspiel sich ergehenden nördlichen Kreuzgangpforte. Von Regensburg abhängig erscheinen die nächstliegenden der südöstlichen Lande Deutschlands. Von Freising ist nur die Domkrypta aus jener Zeit erhalten, merkwürdig durch die phantastisch verzierten Pfeiler. Säulenbauten sind zwischen Lech und Salzach selten, nur die Pfarrkirche von Reichenhall enthält Säulen in Abwechslung mit den Pfeilern, während die Anordnung von je zwei Säulen zwischen zwei Pfeilern in der ursprünglich flachgedeckten romanischen Basilica von S. Peter in Salzburg vorliegt, welche übrigens

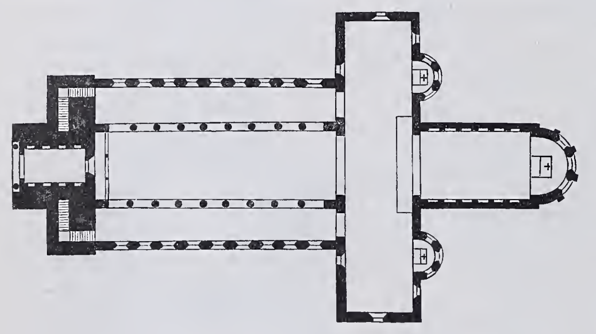


Fig. 158. Grundriss der Klosterkirche zu Hersfeld.

erst aus dem 12. Jahrhundert stammt. Dieselbe Stadt birgt dann als besondere baugeschichtliche Merkwürdigkeit den aus dem 11. Jahrhundert stammenden Kreuzgang des Klosters Nonnberg, die ältest bekannte Anlage der Art auf deutschem Boden. Weiter ostwärts zeigt denselben daktylischen Wechsel wie S. Peter in Salzburg die Klosterkirche zu Sekkau in Obersteiermark, während die ursprünglich ebenfalls flachgedeckten Basiliken von S. Paul im Lavantthale und von Gurk, beide übrigens wie die Sekkauer Kirche erst aus dem 12. Jahrhundert stammend, auf Pfeiler gestellt sind. In Böhmen ist aus der Frühzeit nur S. Georg in Prag (11. Jahrhundert) hervorzuheben, auffällig durch seine ungelenken schweren Formen.

In den südwestlichen deutschen Landen scheint der Einfluss Augsburgs, dessen romanischer Domneubau (991—1077) als ursprünglich flachgedeckte Pfeileranlage an die Stelle einer vorkarolingischen

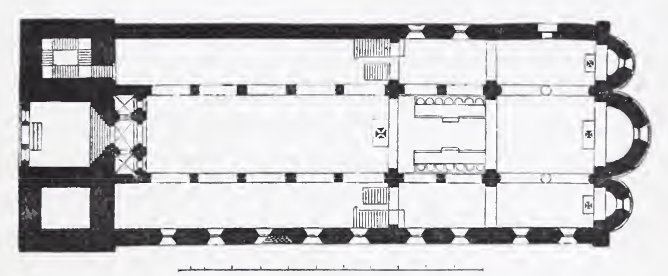


Fig. 159. Grundriss des Domes zu Gurk.

Basilica getreten war, geringer zu sein, als jener von Sanct Gallen. Wenigstens ist das südwestliche Schwaben weit reicher an Ueberresten, welche auch namentlich am Bodensee die karolingisch-classische Tradition noch nicht völlig versiegt zeigen. Von den dortigen Säulenbasiliken verrathen die Capitäle der freilich vielleicht noch in's 10. Jahrhundert hinaufreichenden Kirche von Oberzell auf der Insel Reichenau noch ein Schwanken zwischen den traditionellen und den romanischen Formen, wie nicht minder die geschwellten Säulchenschäfte und achteckigen Capitäle des um die Mitte des 11. Jahrhunderts begonnenen Domes zu Constanz, während das diesem gleichzeitige Allerheiligenmünster zu Schaffhausen und die Aureliuskirche von Hirschau die romanischen Formen schon entschiedener zeigen. Von den Pfeilerbasiliken erinnert wenigstens jene von Mittelzell von 1048 in der Doppelung der Querschiffe und Apsiden an den Karolingischen Plan von St. Gallen. Die hierhergehörigen Kirchen Württembergs und Badens bieten als Eigenthümlichkeit die Vorliebe für geradlinigen Chorschluss dar (Hirschau,

Kleinkomberg, Denkendorf, Maulbronn), in der Kirche zu Steinbach findet sich sogar die innen halbkreisförmige Altarnische äusserlich rechtwinklig geschlossen. Ausserdem macht sich in dem phantasiereichen Gebiete frühzeitig figurenreicher plastischer Schmuck der Zierglieder bemerklich (Brenz, Faurndau, Denkendorf, Ellwangen), während andererseits die Geneigtheit zu Holzarchitektur und Fachwerk, welche dort selbst jetzt noch nicht ganz erloschen ist, auch den Kirchenbau beeinflusst.

Das Mannigfaltige und selbst Bizarre der damit verbundenen Erscheinungen erklärt sich vielfach, der Eigenthümlichkeit des gemeinsamen allemannischen Stammcharakters entsprechend, durch das Herüberspielen gewisser Züge des jenseitigen Elsass. Unter den verschiedensten Kreuzungen der Einwirkungen von Norden, Westen und Süden kommt es nämlich dort zu keinem einheitlichen Typus, sondern vielmehr nur zu unruhigen Experimenten mit den verschiedensten Motiven. S. Georg zu Hagenau ist eine reine Säulenbasilica, die Kirche zu Surburg zeigt Pfeiler und Säule alternirend, die Kirche zu Alspach ist ein Pfeilerbau mit Säulchenecken, und die Kirche von Rosheim verräth in der freilich im Wesentlichen nicht mehr zur Anlage von 1049 gehörenden Façade in der Giebel- und Akroterienbildung directe classische Reminiscenz. Die rheinischen Einflüsse bleiben gleichwohl im Uebergewichte, wie es auch in dem angrenzenden Lothringen der Fall ist, das indess an hierhergehörigen Ueberresten sehr arm erscheint. Die Kathedrale von Verdun deutet durch die Verdoppelung von Querschiff und Chor darauf hin, und noch mehr die Kirchen zu Blenod und Champ-le-Duc mit ihrer alternirenden Pfeiler- und Säulenstellung in derselben Gruppenbildung durch Blindbogenüberspannung von Pfeiler zu Pfeiler wie in Echternach. — Von den damals zu Deutschland zählenden Niederlanden endlich kommt Holland mit seinen noch lange Zeit ausschliesslichen Holzbauten in dieser Epoche noch gar nicht, Belgien nur untergeordnet in Betracht. Denn während die Säulenbasiliken dort ganz verschwanden, erscheinen Anlagen mit Pfeiler- und Säulenwechsel wie in St. Vincent von Soignies mit seinen doppelgeschossigen Seitenschiffen oder in der Kirche zu Tournai selten. Die Pfeilerbasiliken aber sind schlicht und schmucklos.

Die beschriebene Gestaltung der flachgedeckten romanischen Basilica beherrschte das ganze elfte Jahrhundert fast ausschliesslich und setzte sich zum Theil noch tief in das zwölfte hinein fort. Mit dem Anfang des letzteren trat jedoch eine Neuerung hinzu, welche dem Ganzen wenigstens im Innern einen wesentlich veränderten Ausdruck und das Gepräge der stylistischen Reife, Selbständigkeit und Vollendung verlieh,

nämlich die Durchführung des Gewölbebaues an der Stelle der früheren horizontalen Holzdecken.

Die Kenntniss und Anwendung des Wölbens war seit der Römerzeit eine ununterbrochene gewesen. Zahlreiche römische Ueberreste am Rhein belehrten, die Tradition unterstützend, hinsichtlich der Technik, besonders anschaulich an Ruinen, welche den Einblick in das Constructive nach jeder Seite hin gewährten. Das Münster von Aachen zeigt auch die drei römischen Wölbungsarten des Tonnen-, Kuppel- und Kreuzgewölbes mit anerkennenswerthem Geschick reproducirt und die Wiederholungen jener Centralanlage, wie auch an den Basiliken die Apsiden und die Crypten liessen die Technik nicht ausser Uebung kommen. Allein zu einer ausgedehnteren Anwendung der Gewölbeconstruction an

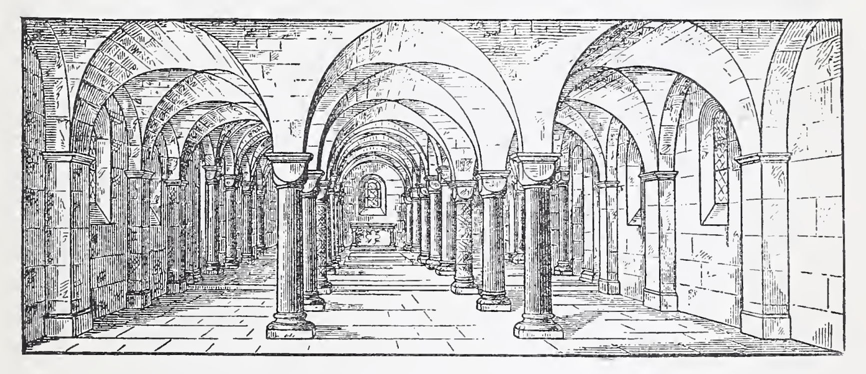


Fig. 160. Crypta von S. Gereon in Köln.

den Haupttheilen der Basiliken, wie sie den Römern der Kaiserzeit an den Thermen und selbst an den forensen Basiliken ganz geläufig war, fehlte es an Muth und Erfahrung.

Fanden wir aber die Anfänge des romanischen Styles in Sachsen, so ist die höhere Ausbildung desselben im Zusammenhange mit dem Gewölbebau in den Rheinlanden zu suchen. Die Einleitung dazu scheint die wichtige Kirche S. Maria im Capitol zu Köln gegeben zu haben, welche die gewölbten Umgänge um ihre drei Apsiden wahrscheinlich schon anlässlich des Neubaues um die Mitte des 11. Jahrhunderts erhielt. Da aber diese Umgänge selbst sich als Fortsetzung der Seitenschiffe des Langhauses gestaltet hatten, konnte auch die Ueberwölbung der Seitenschiffe unmöglich lange auf sich warten lassen. In anderen Kölner Kirchen verwandter Planform, wie in Gross St. Martin und in der Apostelkirche, ging die Herstellung gewölbter Seitenschiffe der Wölbung des Chorschlusses sogar voraus, wobei wohl die Absicht vorlag, dadurch zunächst die niedrigeren Theile gegen die Einwirkungen der

Brände benachbarter Wohnhäuser einigermassen zu schützen und zugleich den hohen Mittelschiffwänden ein kräftiges Widerlager zu bereiten. In St. Ursula zu Köln kam dazu der Zweck, dem Obergeschosse der Seitenschiffe ein solide Pavimentunterlage zu gewähren.

Allerdings hatte S. Maria im Capitol wahrscheinlich schon in der angegebenen Zeit die mächtige Vierungskuppel erhalten, sei es nun in Folge der Anregung, welche hierzu die drei Apsidenhalbkuppeln gaben, oder unter dem Einflusse des Aachener Münsters wie vielleicht auch der ursprünglichen Anlage der alten Kirche selbst, oder endlich nach dem Motiv von St. Sophia zu Constantinopel, dessen Bekanntsein in Deutschland für diese Zeit sich freilich nicht geschichtlich nachweisen lässt. Allein sonst ging man im 11. Jahrhundert wohl nirgends über beschränkte Dimensionen der Gewölbe hinaus, da die Unbehülflichkeit der Technik die Gewölbedicke nicht zu reduciren gestattete, die schwerfällige Massigkeit aber die Construction sehr erschwerte und an die Widerstandskraft der Stützen unerfüllbare Anforderungen zu stellen schien. Allein endlich konnte doch auch der letzte Schritt nicht mehr ungewagt bleiben, auch das Mittelschiff zu überwölben, zunächst wohl weniger der harmonischen Gesammtwirkung wegen, deren dadurch erwirkte Steigerung gleichwohl sicher nicht verborgen blieb, als vielmehr zur Sicherung der Kirchenbauten, die mitten unter den Holzhäusern der Städte und selbst schindelbedacht bei den häufigen Bränden die werthvollsten und bedauerlichsten Opfer zu sein pflegten.

Zu der einfachsten Gewölbeform, dem Tonnengewölbe, griff man hierbei in Deutschland nirgends. Der Pfeilerbau hatte schon in den Seitenschiffen zu deutlich auf Feldergliederung der Gewölbedecken, mithin auf das Kreuzgewölbe hingewiesen, indem dort die Pfeilerabstände und die Schiffbreite annähernd gleich waren und dadurch die wünschenswerthen Quadrate von selbst ergaben. Andererseits erforderte das Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen keine erhebliche Erhöhung des Pultdaches, da man die Quergurten schon auf den Pfeilerkämpfern aufsitzen lassen konnte, während das Tonnengewölbe ohne complicirte Stichkappenbildung erst über dem Scheitel der Scheidbogen fussen konnte, was natürlich den todten Wandraum des Mittelschiffes zwischen den Scheidbogen und dem Fensteransatz vergrössert hätte. Während man aber die Kreuzgewölbe der Seitenschiffe nach den einzelnen Pfeilern so hatte reguliren können, dass jedem Pfeilerabstande eine Travée (Gewölbefeld) entsprach, leitete die annähernd doppelte Breite des Mittelschiffes behufs Erlangung von quadratischen Gewölbefeldern zur alternirenden Verwendung des zweiten, vierten und sechsten Pfeilers als Gewölbeträger, unter

Ueberschlagung des ersten, dritten und fünften, welche an dieser Function unbetheiligt blieben. Den als Gewölbeträger gewählten Pfeilern aber gab man eine Verstärkung durch eine besondere pilaster- oder halbsäulenartige Vorlage, in deren Capitäl die Gurten der Kreuzgewölbe wurzelten und zwar sowohl die als Blendbogen die Wandfelder umspannenden Längsgurte, wie die über die Schiffbreite geschlagenen Quergurte, in deren quadratischem Rahmen das Kreuzgewölbe ruhte.

Damit vollzog sich eine wichtige und folgenreiche That von nicht blos constructivem, sondern auch ästhetischem Werthe. Denn die schon in den flachgedeckten Bauten Sachsens angebahnte rhythmische Gruppenbildung alternirender Glieder gelangte zu ihrer consequenten Vollendung, indem sie sich nicht mehr auf die unteren Theile beschränkt sah und nicht blos je zwei Arkaden, sondern auch je zwei Fenster zu

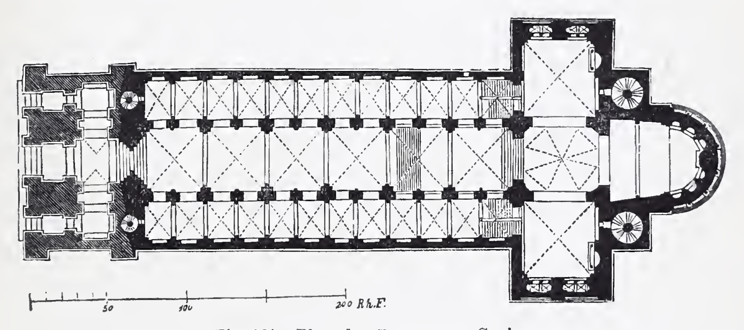


Fig. 161. Plan des Domes von Speier.

einer Einheit verbindend bis zum Gewölbescheitel durchgeführt ward. Dazu gelangten die vorher architektonisch todten und lediglich auf farbigen Schmuck angewiesenen Wände zu einer organischen Belebung, welche ebenso constructiv verständig als sonst sinnig und wirksam war. Ausgehend von den nun nicht mehr blos in decorativem Spiel, sondern mit constructivem Zwecke bereicherten Pfeilern durchbrachen die gewölbstützenden Pfeilervorlagen das Gesimsband, welches als Andeutung der Scheitelhöhe der Seitenschiffe gleichwohl fortbestand, und stellten in schlankem Emporschiessen bis zur Höhe der Fensterbogen die Einheit der Mittelschiffhöhe in ununterbrochenem Flusse her. Dem transcendentalen Grundzuge des Mittelalters gemäss sprach sich aber dadurch die vertikale Tendenz seiner Baukunst ebenso klar, kräftig und scharf aus, wie die mehr erdselige Anschauung des Alterthums im Horizontalismus der classischen Architektur. Und wie lebhaft man sich in diesem Gegensatze fühlte, sprach sich sofort dadurch aus, dass man die vertikale Gliederung sofort auch da anbrachte, wo sie constructiv weniger

geboten war. Denn wenn man auch den Zwischenpfeilern, welche kein Gewölbe zu tragen hatten, eine ähnliche Pilasterüberhöhung oder eine emporschiessende Halbsäule entwachsen liess, welche als Stützpunkte von je zwei die Fenster umrahmenden Blendbogen mehr decorative als ernstlich constructive Bedeutung hatten, so sieht man deutlich, dass die Gelegenheit zu verticalen Gliederungen auch über das Bedürfniss hinaus gesucht ward.

Die Bereicherung des Inneren konnte auch nicht ohne Einfluss auf das Aeussere bleiben. Der halbkreisförmige Vorsprung der Apsis gewinnt jetzt in der Regel jenen Halbsäulenschmuck mit Blendarkaden, welcher, durch die Fenster der Crypta wie des Chorschlusses selbst bedingt, meist übereinander gedoppelt auftritt. Dazu kommt der zierliche Säulchenkranz der sog. Zwerggalerien als Fries- und Gesimsbildung, welcher sich häufig auch um die hervorragenderen Theile des Uebrigen herumzieht und gelegentlich selbst an den Giebeln der Querschiffe und Fronten emporsteigt. Auf die rheinischen Lande und auf Oberitalien in der Hauptsache beschränkt wie sie sind, scheinen sie lombardischen Ursprunges zu sein, und sind für Deutschland nicht vor der 1151 gegründeten Doppelkirche von Schwarzrheindorf bei Bonn nachweisbar. An den Längswänden erhalten die Lisenen als Widerlager der Gewölbeansätze erhöhte constructive Bedeutung, und deshalb vermehrte und kräftigere Anordnung. Den Fenstern wird häufig auch eine ansprechende Gliederung der Laibungskante durch Halbsäulen und Bogenwulste zu Theil, und noch mehr gewinnen die Portale, deren Schmuck sich an der flachgedeckten romanischen Basilica noch in sehr mässigen Schranken gehalten hatte. Namentlich aber erhält der Thurmbau vermehrte Geschlossenheit und schmuckere Gliederung, welche letztere an den vormals schwerfälligen Vierungsthürmen besonders wohlthätig wirkt. Denn nunmehr meist im Achteck angelegt, gewinnen diese durch häufigere Durchbrechungen und den reizvollen Abschluss durch Zwerggalerien erheblich an Leichtigkeit, auch dann, wenn die Wände derselben statt dem horizontalen Abschluss giebelförmig emporsteigen und dadurch die Bedachungsflächen übereck stellen und rautenförmig gestalten.

Mit welchem Kirchenbau die Gewölbeanlage zuerst zur Durchführung kam, ist zwar nicht mit voller Sicherheit zu ermitteln; wenn es aber gewiss ist, dass die hervorragenden mittelrheinischen Dome zu Mainz, Speier und Worms wie die Abteikirche zu Laach unter den ersten waren, so erscheint es wenigstens wahrscheinlich, dass unter diesen dem Dom zu Mainz die Priorität gebühre. Der 978—1009, dann nach dem Brande des Einweihungstages bis 1036 zum zweitenmale als flachgedeckte

Basilica ausgeführte Bau war 1081 abermals von einer Feuersbrunst zerstört worden. Nach diesem Ereignisse dürfte der auf durchgängige Gewölbebedeckung berechnete Neubau begonnen worden sein. Es schützte zwar auch dieser nicht vor weiteren Brandschäden im Jahre 1137 und



Fig. 162. Ansicht des Domes zu Speier.

1191, aber Pfeiler und Wände scheinen Stand gehalten zu haben, wenn auch die jetzige Wölbung erst nach dem letzterwähnten Brande zur Ausführung gelangte. Die Behandlung ist höchst ursprünglich und derb, aber immerhin mächtig und würdig (Fig. 163). Beträchtlich geschmackvoller erscheint der wenig jüngere Dom zu Speier, das bedeutendste Denkmal romanischen Styles wenigstens in Deutschland und zwar sowohl

nach seinen Dimensionen als nach der sinnigen und wirksamen Construction und Formbehandlung. Beim Tode des Gründers, des Kaisers Konrad II. (1039), war wohl erst die Crypta vollendet und auch die vom Jahre 1061 gemeldete Weihe wird sich wahrscheinlich lediglich auf

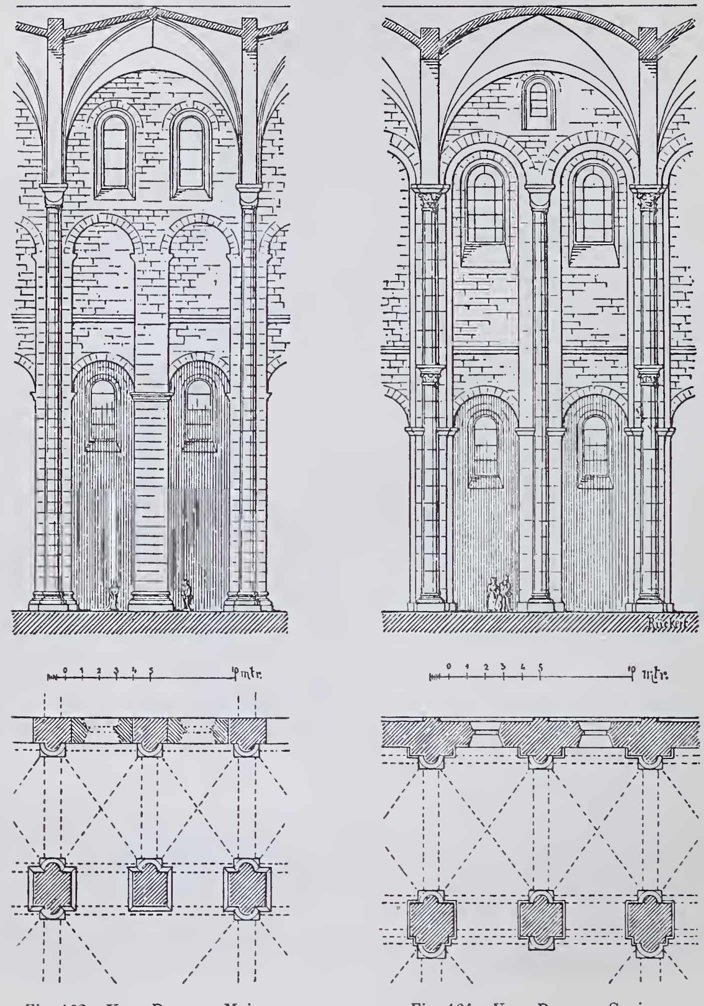


Fig. 163. Vom Dom zu Mainz. Fig. 164. Vom Dom zu Speier.

den Chorraum bezogen haben, denn die Vollendung des Ganzen zog sich jedenfalls noch in das 12. Jahrhundert hinein. Da jedoch die Anlage unter Berechnung der Pfeiler als Gewölbeträger sicher noch in das 11. Jahrhundert fällt, so kann allerdings die bei so geringer Zeitdifferenz der Entwürfe für den Mainzer und den Speierer Dom auffallende höhere Entwicklung des letzteren weniger auf Rechnung einer wesentlich ge-

reifteren Erfahrung, als auf die der höheren Kunstbegabung und Feinfühligkeit des Architekten gesetzt werden. Das allseitig herumgeführte Kämpfergesims der Pfeiler, die über die Pfeiler emporgezogenen Pilaster, die allen diesen vorgelegten Halbsäulen mit der Ringverkröpfung

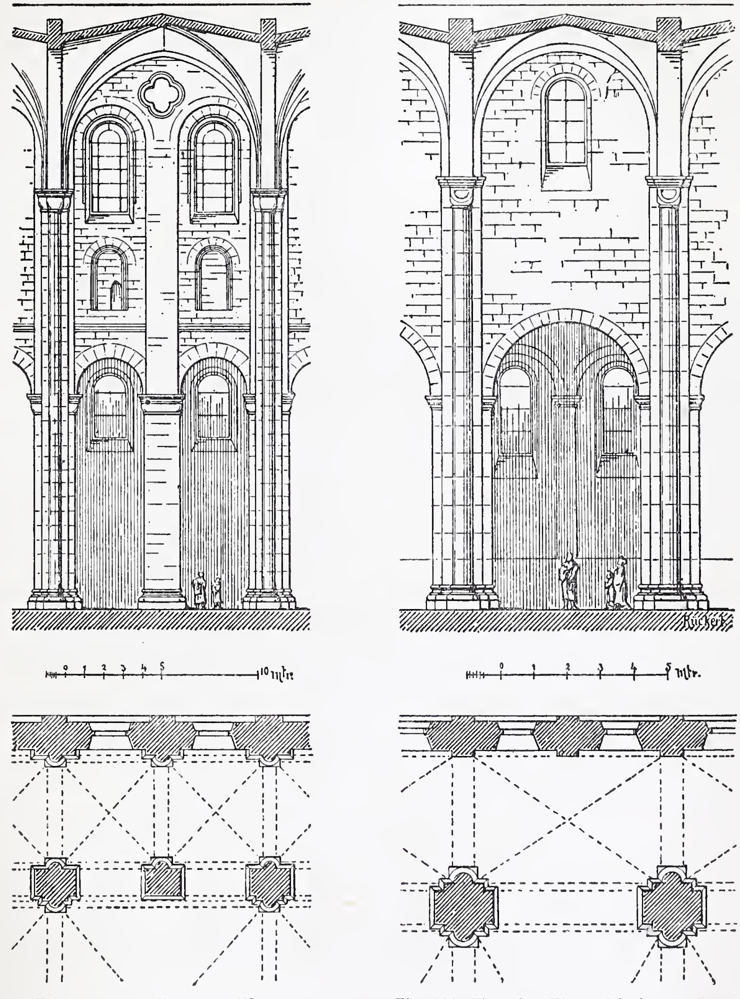


Fig. 165. Vom Dome zu Worms. Fig. 166. Von der Klosterkirche zu Laach.

an den Gewölbeträgern, die über die Fenster geschlagenen Blendbogen, das dritte Gruppenfenster jeder Travée u. s. w. verrathen zwar noch die Derbheit und Unsicherheit der Anfänge, aber entschieden selbständigen Geschmack und völlige Emancipation von der classicistischen Ueberlieferung (Fig. 164). Die gleiche stolze Bewusstheit zeichnet auch das Aeussere aus, wovon jedoch die schöne Zwerggalerie wahrscheinlich erst

der Herstellung nach dem Brande von 1159, die Westfronte der Neuzeit angehört (Fig. 162).

Der Dom zu Worms endlich scheint das System von Mainz und Speier nicht allzuglücklich zu verbinden. Er fand auch wahrscheinlich die Vorbilder schon zur Genüge weit entwickelt, selbst wenn er schon 1118 in seiner gegenwärtigen Gestalt geweiht wurde. Freilich bleibt es wahrscheinlicher, dass er dem 1183 vollendeten Umbau noch manche Modification zu verdanken hatte (Fig. 165). — Im Gegensatze zu den drei genannten Domen zeigt dann die 1093—1156 gebaute Klosterkirche zu Laach den ersten Versuch, sämmtliche Pfeiler in gleicher Weise wie für die Seitenschiffe auch für das Mittelschiff zum Gewölbedienst heranzuziehen. Dies veranlasste die Weiterstellung der Pfeiler wie die gleichartige Behandlung derselben mit vorgelegten und bis zum Gewölbeansatz emporgezogenen Pilastern und Halbsäulen (Fig. 166).

Im Vergleich mit diesen mittelrheinischen Gewölbebauten stehen die niederrheinischen mit dem Mittelpunkte Köln wenigstens an stylvoller Gestaltung des Traveenmotivs zurück. Die kurz vor 1144 vollendete St. Mauritiuskirche zeigt ein auffallend niedriges Mittelschiff und höchst schlichte Pfeilerbildung mit kreuzförmigen Pilastervorlagen an den Gewölbeträgern, während nur die Seitenschiffe durch alternirend angebrachte Halbsäulen zu höherem rhythmischen Reiz gelangen (Fig. 167). Noch dürftiger ist die Behandlung, wenn schon bestehende Pfeilerbasiliken nachträglich eingewölbt wurden. In anderen Fällen suchte man den Pfeilerbau nach Kräften zu unterdrücken, indem man nicht blos den Gewölbeträgern, deren Pfeilerkern nicht entbehrt werden konnte, auf allen vier Seiten Halbsäulen vorlegte und ihnen so die Erscheinung von Säulenbündeln gab, sondern auch die entlasteten Zwischenstützen geradezu als einfache Säulen herstellte. So in der 1138 begonnenen Prämonstratenserkirche zu Knechtsteden bei Dormagen (Fig. 168). Denselben Pfeiler- und Säulenwechsel zeigt die im gleichen Jahre begonnene Augustinerkirche zu Klosterrath bei Aachen, nur unter schlichterer Behandlung der Gewölbeträger, deren Pfeiler lediglich durch Pilastervorlagen verstärkt sind.

Die beachtenswertheste Specialität des romanischen Kirchenbaues im Kölner Gebiet ist aber in jener Chor- und Querschiffbildung zu suchen, deren Vorbild in S. Marien im Capitol vielleicht bis in die Karolingische Zeit zurückreicht. Die Grabkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn, insbesondere aber Gross-St. Martin und die Apostelkirche zu Köln, zeigen jenen Versuch, durch apsidale Ausbildung der Querschiffflügel die Idee der Centralanlage mit basilikalem Plane zu verbinden,

weiter entwickelt. Gewiss ist dabei das direkte Vorbild byzantinischer Kuppelanlagen weniger leitend gewesen als die Erwägung, den Seitenschub der überhöhten Vierung durch den Ansatz von Apsiden an den drei nicht vom Langschiffgewölbe gestützten Seiten zu begleichen, da die Halbkuppeln der Apsiden ebenso strebebogenartig wirken mussten, als

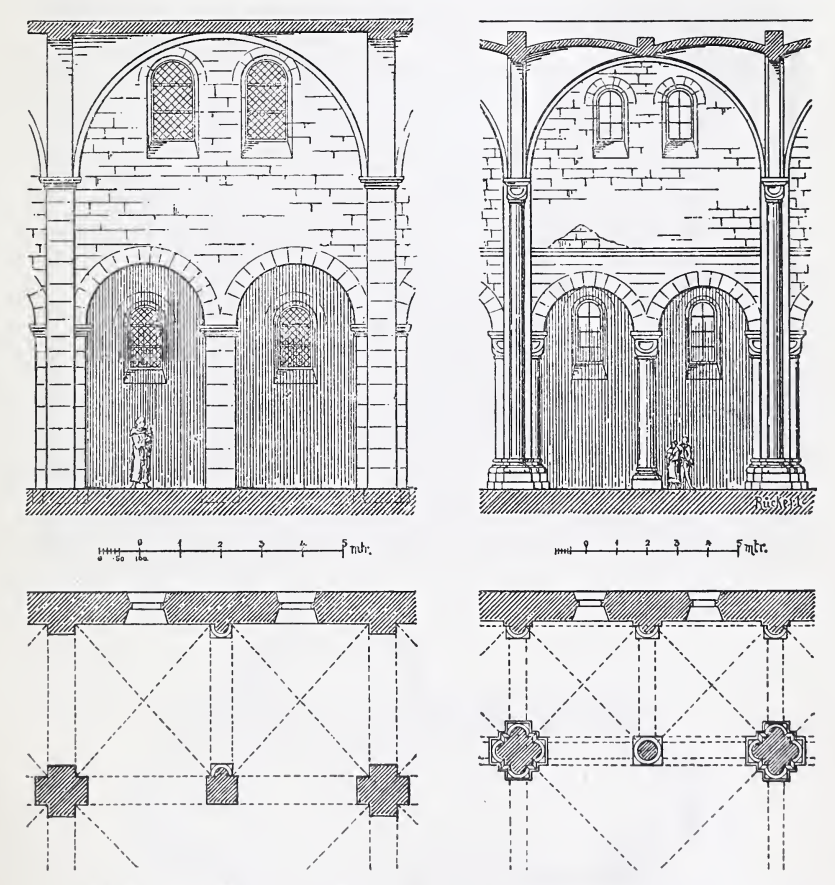
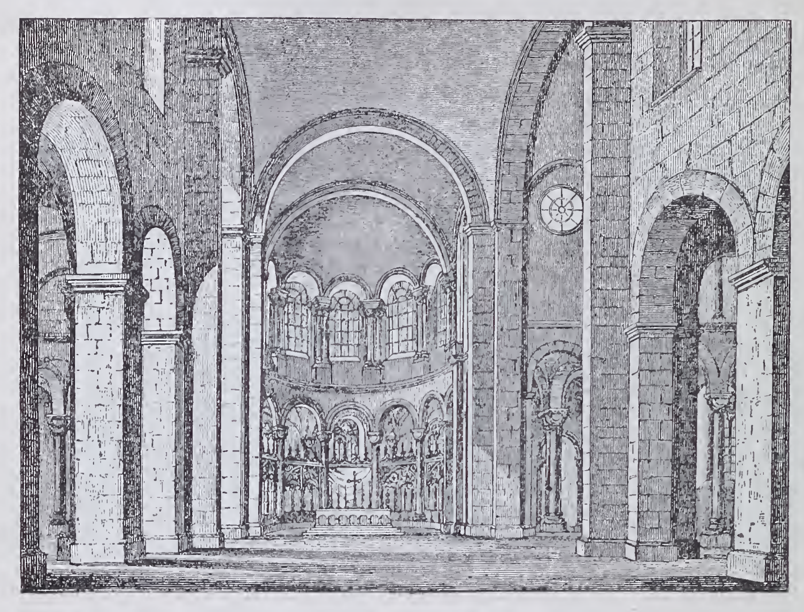


Fig. 167. Von S. Mauritius in Köln. Fig. 168. Von der Klosterkirche zu Knechtsteden.

die schräg ansteigenden Tonnengewölbe des Umganges vom Münster zu Aachen. Der Gründer der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, Erzbischof Arnold, war freilich wenige Jahre vor dem in das Jahr 1151 fallenden Beginn des Baues in Constantinopel gewesen und kann daher wohl byzantinische Eindrücke mit sich gebracht haben. Wenig jünger aber ist Gross St. Martin, dessen Chor und Querschiff 1172 geweiht wurden, während sich die Vollendung des Langschiffes jedenfalls noch in's 13. Jahrhundert verschleppte, und auch die Apostelkirche entstammte

ihrem Plane nach der Zeit vor dem Brande 1199, obgleich die Wölbung erst 1219 zur Vollendung kam. Die letztere Kirche erscheint aber wie als das jüngste, so auch als das gelungenste Werk dieser Baugruppe, namentlich durch das ihr eigene harmonische Verhältniss des Aeusseren



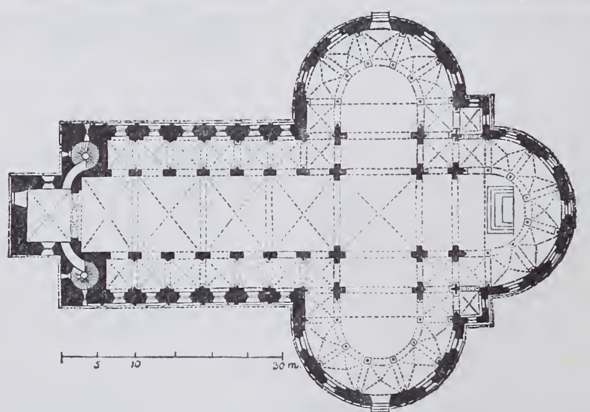


Fig. 169 u. 170. Grundriss und Innenansicht von S. Marien im Capitol zu Köln.

zum Inneren. Denn hier ist nicht blos statt des schwerfälligen Vierungsthurmes von Schwarzrheindorf und Gross-St. Martin die Vierungskuppel auch nach aussen als solche ausgesprochen, sondern es werden auch die Flankenthürme nicht geopfert, welche unten cylindrisch, oben achteckig, sich trefflich in die Winkel zwischen den drei Conchen einsetzen.

Auch das rechtsrheinische Gebiet, Westphalen*), zeigt die Wölbung frühzeitig eingeführt, aber namentlich an den ursprünglich flach gedeckten Pfeilerbasiliken derb, schwerfällig und künstlerisch schmuck-

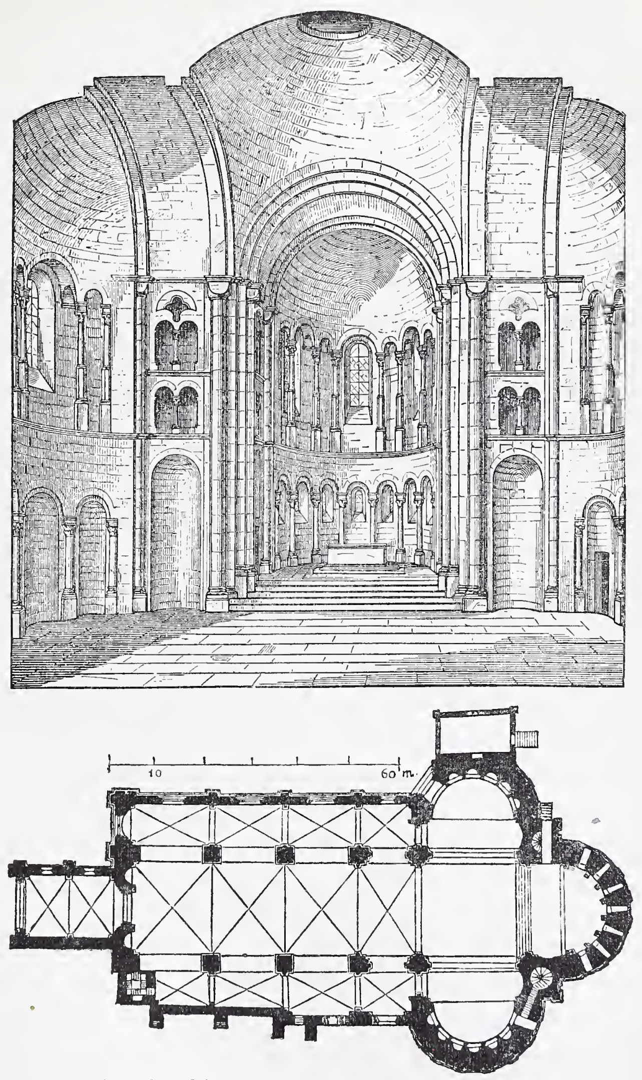


Fig. 171 u. 172. Grundriss und Innenansicht von Gross-St. Martin in Köln.

los durchgeführt. Die massive Kahlheit bleibt übrigens die Regel auch an jenen Werken, welche schon von der ersten Anlage an für Gewölbebau berechnet erscheinen: die Gewölbestützen werden einfach mit Pila-

*) W. Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westphalen. Leipzig 1853.

stern verstärkt, welche die wuchtigen Gurtbogen stützen. An einigen Bauten macht sich indess der Einfluss der obenerwähnten rheinländischen Baugruppe von Knechtsteden und Klosterrath bemerklich, nämlich die alternirende Einfügung von Säulen als Zwischenstützen, wie in S. Kilian zu Lügde bei Pyrmont, in der Petrikirche zu Soest u. s. w.

Im sächsischen Gebiet zögerte man, auch als der Gewölbebau auf die basilikale Anlage gepfropft ward, so lange als möglich mit der entsprechenden Gliederung der Stützen. Lieber noch entschloss man sich beim Umbau von brandbeschädigten Gebäuden zu reicherer Ornamentik der Capitäle und Gesimse. So bei der Michaelskirche zu Hildesheim, zwischen 1162—1186 nach einem Brande wieder aufgebaut. An den ungefähr gleichzeitig erneuerten Klosterkirchen von Gandersheim und Wunsdorf dagegen erhielten die Pfeiler, welche ebenfalls mit je zwei Säulen abwechseln, als Gewölbeträger pilasterförmige Vorlagen. Im Fall von Neugründungen, wie an der zu Ende des 12. Jahrhunderts entstandenen Stadtkirche zu Freiberg im Erzgebirge, war natürlich der Pfeilerplan auf den Gewölbebau berechnet, doch ist auch hier die decorative Bereicherung, wie z. B. in dem Juwel von Portalbau an der genannten Kirche, bedeutender als der constructive Fortschritt. Ausgesprochen ist auch die Rücksicht auf den Gewölbebau in dem 1172 bis 1194 erbauten Dome zu Braunschweig durch seine kreuzförmig geplanten Pfeiler, wichtig als Vorbild für eine Anzahl von Kirchen aus Braunschweig und Umgebung.

Mehr von Westphalen als von Sachsen beeinflusst erscheinen die niedersächsischen Colonisten der norddeutschen Tiefebene*), von welchen überhaupt keine vor dem 12. Jahrhundert entstandenen Werke die Zeiten überdauert haben. Hier erhielt der vom Haustein ausgegangene romanische Styl einen wesentlich veränderten Charakter durch den Backsteinbau, zu dessen Ausbildung sich das an Bruchsteinen auf die erratischen Blöcke und auf abgesplitterte Feldsteine beschränkte Land gedrängt sah. Die noch theilweise in letzterem Material hergestellten Kirchen (S. Godehard in Brandenburg und Dom zu Havelberg stehen den gleichzeitigen Werken Sachsens und der Rheinlande aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts durch ungefüge Formlosigkeit entschieden nach, da ja dem Urgebirgsgestein eine künstlerische Form nicht leicht abgewonnen werden konnte. Ueber eine gewisse Nüchternheit kommt freilich auch der Backsteinbau, in vollständiger Durchführung zuerst in der 1144—1160 gebauten Basilika zu Jerichow nachweisbar, nicht hinaus,

---

*) F. Adler, Mittelalterliche Backsteinbauwerke des preussischen Staates. Berl. 1859.

die Capitäle bekommen hierbei eine an das Byzantinische gemahnende Trapezform mit Schildflächen, die sich statt der Abrundung des romanischen Normalcapitäls dreieckförmig mit nach unten gewandter Spitze gestalten. Was aber die Säule verliert, gewinnt der Bogenfries, welcher in sich durchkreuzenden, somit verdoppelten Bogenschwingungen überaus reich und lebendig wirkt (Fig. 173). Erst gegen das Ende des 12. Jahrhunderts kommt die Wölbung zur vollständigen Durchführung, von welcher vielleicht der 1171 gegründete Dom zu Lübeck in diesen Gebieten das älteste, jetzt

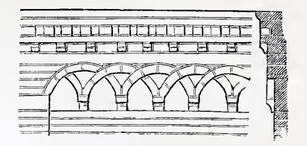


Fig. 173. Bogenfries von der Klosterkirche in Jerichow.

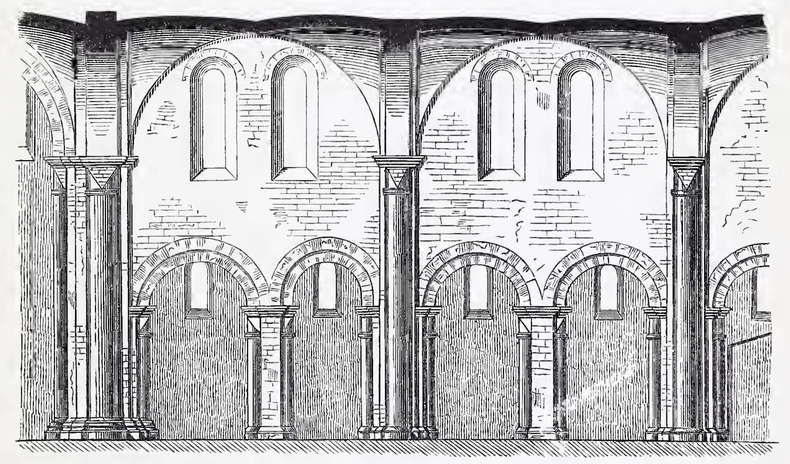


Fig. 174. Querschnitt (Südseite) von der Klosterkirche zu Diesdorf.

freilich nur mehr theilweise in der älteren Gestalt erhaltene Beispiel ist. Hierher gehören namentlich die aus gleicher Zeit stammenden Kirchen zu Arendsee und Diesdorf in der Altmark, ebenfalls Pfeilerbauten mit entsprechenden Pfeilervorlagen (Fig. 174).

In den hessischen, fränkischen und bayrischen Gebieten hatte die Anwendung des Gewölbeschlusses vor der Uebergangszeit keinen wesentlicheren Einfluss auf die Gestaltung von Plan und Aufbau geübt, als in den österreichischen Territorien. Etwas mehr Leben entfalteten die vom Rhein her angeregten schwäbisch-allemannischen Lande, in welchen die denselben ureigene Beweglichkeit der Phantasie namentlich dem Ornament noch mehr die Zunge löste und einen hervorragenden Reichthum von animalischen Gebilden erweckte. Jenseits des Oberrheins finden wir auch das Wölben frühzeitig und mit System geübt. Im Elsass kreuzen sich die verschiedensten Gewölbeformen mit den directen

mittelrheinischen Einflüssen, wie sie z. B. in Murbach das Vorbild von Laach verrathen, und wenn St. Fides in Schlettstadt wirklich schon 1094 in seiner damaligen Construction vollendet worden wäre, wie eine urkundliche Nachricht namhafte Forscher glauben machte, so würde sogar ein überraschend frühes Auftreten des Spitzbogens damit dokumentirt sein. Es wird sich jedoch damit verhalten wie mit der Kirche zu Rosheim, deren spitzbogige Scheidbogen noch weniger von dem 1049 geweihten Bau herrühren, als die classicistische Façade mit dem Tempelgiebel und den Akroterien, welche vielmehr auf die italienischen Einflüsse der späteren Hohenstaufenzeit hinweisen.

Der rheinische Einfluss bleibt auch während des 12. Jahrhunderts in der Franche-Comté wie in den lothringischen und niederländischen Gebieten bestehen, bemerkenswerth durch den Gegensatz, in welchem diese Gebiete gegen die französische und besonders südfranzösische Richtung verharren (Kathedrale von Besançon). Dagegen scheint man in den Niederlanden, wo doch Kuppelgewölbe nach Karolingischer Tradition noch im 12. Jahrhundert gebaut wurden (S. Macarius bei S. Bavo in Gent), bis gegen den Anfang des 13. Jahrhunderts von der rheinischen Ueberwölbung der Langschiffe keinen Gebrauch gemacht zu haben.

Den Anstrengungen und dem Erfolge, wie ihn der Kirchenbau der romanischen Epoche schon vom ersten Beginn an verräth, entsprachen die Anlagen zu Wohnzwecken, wenigstens in der früheren Zeit, keineswegs. Von diesen kommt das bürgerliche Wohnhaus kunstgeschichtlich vorerst gar nicht in Betracht und überhaupt treten nur zwei Wohngebäudeklassen in Deutschland, wenigstens in der späteren romanischen Epoche, mit grösseren Ansprüchen auf, nämlich die klösterlichen Anlagen und die fürstlichen Burgen.

Die Nachrichten von Klosterneubauten oder Erneuerungen werden zwar schon vom Anfang der deutschen Kaiserzeit an zahlreich. Gewiss aber waren selbst die Gründungen des Königs Heinrich I. († 936) und seiner frommen Gemahlin Mathilde († 968), wie das Servatiusstift und S. Wiperti in Quedlinburg, das Mönchskloster Pölde und die Nonnenklöster Nordhausen und Enger nicht prunkvoller als die Karolingischen Klöster Herford, Bödecken, Hirsau, Obermünster zu Regensburg, Hersfeld, Lammspringe, Bersen, Freckenhorst, Herzebroch, Neuenheerse, Wunstorf, und es ist wohl anzunehmen, dass sie nicht einmal die Bedeutung von Gandersheim und Essen, geschweige denn jene von Fulda, Corvey und S. Gallen erreichten. Noch weniger ist dies von Gründungen zu vermuthen, welche von minder mächtigen und begüterten Stiftern aus-

gingen, wie Ringelheim, ein von Graf Immod einem Bruder der Königin Mathilde 932 gestiftetes Nonnenkloster, Fischbeck an der Weser, von Frau Hilleberg 934 ebenfalls als Frauenkloster eröffnet, Gröningen, 936—940 von Graf Siegfried vom Hardgau als Mönchskloster gegründet.

Auch unter den Ottonen fiel seltener ein namhafter Aufwand für die Klosterräume ab, wenn auch gegen das Jahr 1000 hin der Bau der Klosterkirchen sich höherer Aufmerksamkeit erfreute. Wir haben z. B. keine Anhaltspunkte, uns das Moritzkloster von Magdeburg, oder das Grossmünster S. Felix und S. Regula in Zürich, beides Schöpfungen Otto's II., als damals opulent vorzustellen. Von den Gründungen seiner Söhne ragten vielleicht das von Bruno von Köln († 965) gegründete Mönchskloster S. Pantaleon daselbst, oder das 979 von Otto II. hergestellte und 982—1001 von dem thätigen Abt Gozbert regierte Tegernsee hervor, aber die Gründungen Schildesche (939), S. Peter in Mainz (944), Walbeck (941—996), Hillersleben (958), Gernrode und Hilwartshausen (960), Hadmersleben (961), Eltenberg (963), Kalkberg (vor 965), Gerbstädt und Oehningen (965), Hesslingen (969), Gladbach (974), Memleben und Nienburg (975), Alsleben (979), Hecklingen (980), Petershausen in Constanz (938) und Seltz (996), welche insgesammt in die Ottonenzeit fallen, können nur unansehnlich gewesen sein.

Auch im 11. Jahrhundert kommen Gründungen und Complexe von dem Umfange wie Fulda oder S. Gallen nicht vor, da es in Deutschland nicht mehr zu jener Centralisation des Klosterlebens kam, wie vormals an den genannten Plätzen, oder wie in Italien zu Monte-Cassino, oder in Frankreich zu Cluny. Hat sich aber auch aus dieser Zeit kein einziges Kloster soweit erhalten, dass ein sicheres Bild des Ganzen daraus zu gewinnen wäre, so belehren doch die Einzelreste, dass die Norm, wie wir sie für die Karolingische Epoche im Plan von S. Gallen vorgefunden, im Allgemeinen auch jetzt noch für die Klosteranlagen in Geltung war. Wie dort, legte sich in der Regel ein quadratischer Klosterhof rechts an das Langschiff der Klosterkirche (südlich), nunmehr als Begräbnissplatz für die Conventualen dienend. Von den drei Flügeln, welche den Hof umschlossen, enthielt der östliche im Erdgeschoss den Capitelsaal und im Obergeschoss das Dormitorium (Schlafsaal), der südliche, der Kirche gegenüber gelegene, das Refectorium (Speisesaal) und die dazu gehörigen Wirthschaftslocalitäten, während der westliche Tract im Erdgeschosse für Vorräthe, im Obergeschoss für die Gäste diente. Waren dadurch die in S. Gallen nach ihren Zwecken weitverstreuten Räume in engeren Rahmen gezwängt, so hielt dafür die erhöhte Ausstattung des Hofes selbst wieder schadlos, indem dieser von einem Hallengang (Kreuzgang)

umsäumt wurde, welcher als ein Theil des Erdgeschosses, in ähnlicher Weise wie das Peristyl des antiken Hauses nach dem Hof zu in Pfeiler- oder Säulenstellungen geöffnet, dem inneren Verkehr Schutz und Annehmlichkeit zugleich gewährte. Aus beiden Gründen scheinen die Fenstergruppen, wie sie bereits der Kreuzgang des Planes von S. Gallen darbietet, sich erst allmählich zu Arkaden erweitert zu haben. An den älteren Theilen des Kreuzganges auf dem Nonnberg zu Salzburg (Fig. 175), wahrscheinlich vom Ende des 11. Jahrhunderts herrührend, wie an dem südlichen Kreuzgangflügel von S. Peter in Salzburg, der, wohl wenig jünger, dieselben capitälartigen Basen zeigt, haben die Ausschnitte noch ganz fensterartigen Charakter, wenn auch der Halbsäulen-

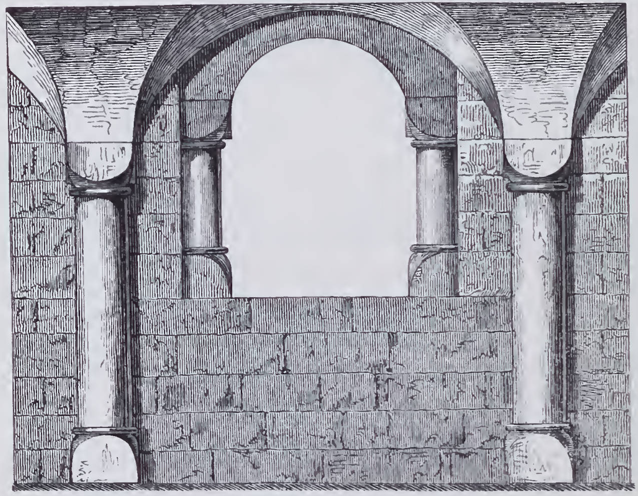


Fig. 175. Vom Kreuzgang des Klosters auf dem Nonnberg zu Salzburg.

schmuck der Pfeiler die bevorstehende reiche Entwicklung der Arkaden bereits andeutet. Denn bald werden die Wände bis auf eine niedrige Brüstung ganz ausgeschnitten und durch eine bogenverbundene Säulchenreihe ersetzt. Zunächst zeigt diese stellenweise Pfeilerunterbrechungen, wie z. B. in dem 1109—1122 entstandenen Kreuzgang der Stiftskirche zu Berchtesgaden, in welchem die Pfeiler freilich ziemlich roh figuralisch reliefirt, die Säulen aber paarweise angeordnet sind, um dadurch die Wanddicke zu erreichen. Wie hier, flachgedeckt, müssen die meisten Kreuzgänge dieser Zeit ursprünglich angenommen werden, wenn sie auch nachträglich mit rundbogigen oder gothischen Kreuzgewölben geschlossen wurden. Von Kreuzgängen mit reinen Säulenarkaden ist wohl der von S. Zeno bei Reichenhall der besterhaltene, dessen paarweise gekuppelte Säulen an den Kapitälen auch figürliche

Darstellungen, vornehmlich aus der Thierfabel, darbieten. Aus derselben Zeit (Mitte des 12. Jahrhunderts) stammen auch die älteren Kreuzgangtheile des Frauenmünsters zu Zürich, aus etwas späterer (um 1200) der durch Gliederung und Ornamentirung der Stützen wie der Gewölbelinien besonders schöne Kreuzgang des Grossmünsters daselbst (Fig. 176), welcher die Säulenarkaden durch Pfeiler und deren Blendbogen zu Gruppen von je zwei Säulen verbunden zeigt. In solchen Fällen konnte man, da die Last des Oberbaues auf den Pfeilern ruhte, sich mit einfachen Säulen begnügen, welche durch stark ausladende Kämpfer zur Mauerdicke überführen. Andere erhaltene Kreuzgänge der romanischen

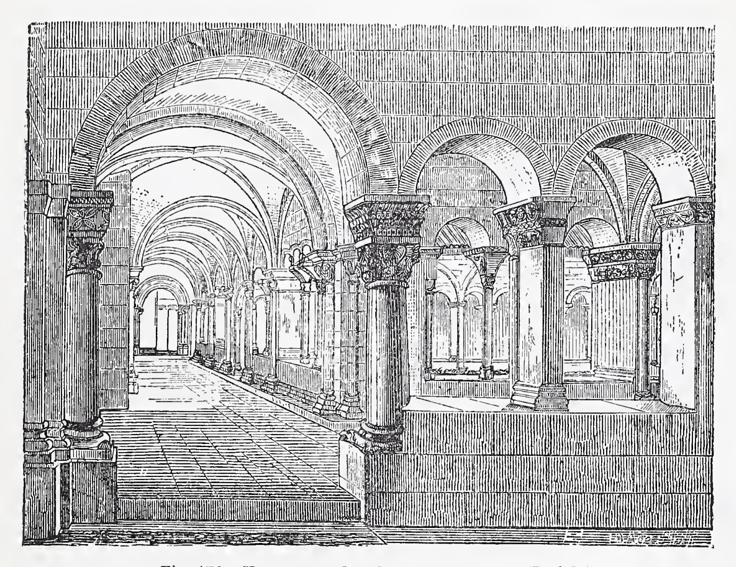


Fig. 176. Kreuzgang des Grossmünsters zu Zürich.

Epoche, wie zu S. Jacob in Regensburg oder an der Salvatorkirche zu Milstadt, verrathen schon die Uebergangszeit (13. Jahrhundert) oder sind durch gothische Umbauten in eine noch spätere Epoche gerückt (Maulbronn).

Eine besondere Zierde der Kreuzgänge sind dann noch die in den Hof vorspringenden Brunnenhäuser, welche naturgemäss zumeist an der Seite des Refectoriums angebracht sind. Ihre Gestaltung ist von der Oertlichkeit des Brunnens abhängig, die nöthige Bedeckung des Raumes aber führte von selbst zu einer pavillonartigen, dem Motive der Kreuzgangarkaden sich anschliessenden Behandlung mit Steinbänken ringsum. In manchen Stiftern und namentlich Kathedralcomplexen setzte sich bei sonstiger Gleichartigkeit des Kreuzganges, der Capitelsäle u. s. w. eine Art Hauskapelle an die Stelle des Brunnenbaues, wie sich eine solche

z. B. in dem sonst später erneuerten Kreuzgange des Domes zu Regensburg noch in romanischer Form vorfindet, ein Kuppelbau mit apsidalen Ausweitungen an drei Seiten.

Die klösterlichen Saalbauten blieben lange Zeit architektonisch kahl und schmucklos, flachgedeckt und mit spärlichen, anfänglich hölzernen Säulen im Inneren gestützt. Erst zu Ende des 12. und im 13. Jahrhundert verlangt der auch hier eintretende Gewölbebau monumentalere Ausbildung der Stützen. Das Kloster Bebenhausen in Württemberg zeigt im Ostflügel drei Säulensäle, zwei davon vier Säulen enthaltend, der dritte sechssäulig, aber auch bereits spitzbogig gewölbt. Wie diese, so gehören die stattlichen Säle des Klosters Maulbronn*), des in seiner mittelalterlichen Gestaltung bis auf die Ringmauern besterhaltenen deutschen Klostercomplexes nur theilweise in unsere Epoche, indem nur der grosse Saal mit der Mittelreihe von sieben paarweise gekuppelten Säulen und den rippenlosen Kreuzgewölben auf die Bauzeit von 1201 zurückgeht, während das prachtvolle Refectorium mit drei Haupt- und vier kleineren Zwischensäulen durch das Raffinement seines stellenweise spitzbogigen Gewölbes bereits die Uebergangsperiode verräth. —

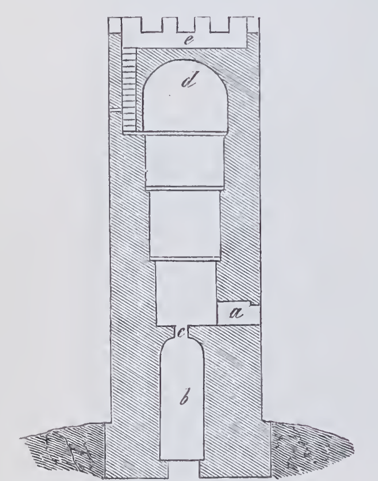


Fig. 177. Bergfried auf Sonnenberg bei Wiesbaden.

Neben den Klöstern beginnen im Laufe des 11. Jahrhunderts auch die **Burgen** zögernd eine baukünstlerische Rolle zu spielen. Bei diesen handelte es sich in erster Reihe um die Ausnutzung natürlichen Schutzes durch steile Bergwände oder durch Wasser, verbunden mit einer nicht selten auf die zugänglichen Theile beschränkten Ummauerung eines verhältnissmässig kleinen Areals. Dabei bedurfte selbstverständlich der Thorbau einer besonderen fortificatorischen Rücksicht und erlangte dadurch von selbst einige monumentale Gestaltung. Eine solche zeigte im 11. Jahrh. sonst nur ein Bau im Inneren der Ummauerung, der Bergfried, ein mächtiger, als Warte und letzte Zuflucht dienender Thurm. Doppelt so oft nach quadratischem, wie nach kreisförmigem Grundplan in gewaltig dicken Wänden aufgeführt, bietet dieser (vgl. Fig. 177) nur kleine Innenräume, spärliche Fensterdurchbrechungen und einen

*) E. Paulus, Die Cistercienserabtei Maulbronn. Stuttgart. II. Aufl. 1882.

schmalen, lediglich vermittelst Leitern erreichbaren Eingang (*a*). Das unterhalb desselben befindliche Erdgeschoss (*b*) enthält das enge, aber hohe Verliess, nur durch das Versenkungsloch im Gewölbescheitel (*c*) zugänglich, sowie auch die drei bis vier Obergeschosse, mit Abnahme der Mauerstärke nach oben an Dimensionen zunehmend, ebenfalls nur durch Leitern in Verbindung stehen. Eine Platform mit Zinnenkranz (*e*) schliesst das Ganze ab. Die Ausbildung des Bergfriedes zum Wohnthurm, wie sie in den Donjons und Keep-towers Frankreichs und Englands gewöhnlich ist, findet sich in Deutschland selten (Rauschenberg bei Marburg).

Der eigentliche Wohnbau der Burgen war im 11. Jahrhundert fast immer Holzwerk, und selbst zu Anfang des 12. sind Steinbauten zu Wohn- und Saalzwecken selten und primitiv. So an der Niederburg zu Rüdesheim, deren Tonnen- und Kreuzgewölbe im Inneren wohl kaum ursprünglich sind, während das rohe Mauerwerk, welches nach aussen nicht die geringste baukünstlerische Auszierung enthält, aus dem Anfang des 12. Jahrh. stammt (Fig. 178). Alle Burgen dieser Zeit und aus dem 11. Jahrhundert, von welchen wir Nachrichten oder Ueberreste besitzen, wie Hammerstein bei Fornich am Rhein, Böckelheim bei Kreuznach, Kiburg bei Zürich, Habsburg im Aargau, Persenberg bei Grein an der Donau, geben für irgend welche baukünstlerische Ausstattung nicht den geringsten Anhalt. Der Steinbau der letztgenannten Burg war selbst constructiv so unzulänglich, dass er 1045 in Folge zu starker Belastung des Saales durch Gäste einstürzte. Und während bis in's 12. Jahrhundert im flandrischen Tieflande die Befestigung durch Palissaden und Erdwälle als landüblich bezeugt wird, fehlt es in gebirgigen Ländern nicht an Felsennestern, in welchen, wie am Fleckenstein bei Weissenburg (Vogesen), die nöthigen Räume lediglich durch Aushöhlung, mithin in Grottenbau hergestellt waren.



Fig. 178. Nordseite der Niederburg zu Rüdesheim.

Erst von der Mitte des 12. Jahrhunderts an gewannen auch die Wohn- und Palasbauten der Burgen eine monumentale und künstlerische Gestalt. Es blieb zwar die Einrichtung von Magazinen im Erdgeschoss und von Saalanlagen mit oder ohne Kemenaten an beiden Enden in den

Obergeschossen im Wesentlichen wie vorher, aber man wendete nun nicht blos dem Inneren grössere Sorgfalt, sondern auch dem Aeusseren jenen Schmuck zu, wie er sich im Cultbau entwickelt hatte, hauptsächlich in rhythmischen Fenstergruppen oder Säulchenarkaden, in Bogenfriesen, Lisenengliederung mit Blendbogen, und steinernen unterwölbten Freitreppen u. s. w. bestehend. Die Burg Dankwarderode zu Braunschweig, über deren Gestaltung in der Zeit Heinrichs des Löwen (1150—1170) erst die neuesten Untersuchungen*) Licht verbreitet haben, ein durch seine Tieflage an der Ocker zur Gruppe der Wasserburgen gehörender Schlosscomplex, verräth noch ziemliche Einfachheit: das kleinfenstrige Erdgeschoss durch eine bogenverbundene Pfeilerreihe in der Längsrichtung getheilt, den Saalbau mit schönen alternirenden Fenstergruppen unter Ausschluss von Corridor und Kemenaten das ganze Obergeschoss einnehmend, die Wohngemächer vom Palas isolirt und um die freigebaute, doppel-

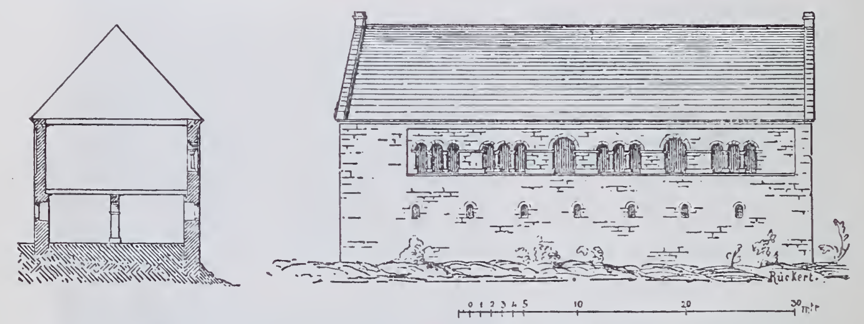


Fig. 179. Restaurirte Ansicht der Ostfront und Durchschnitt des Palas von Dankwarderode zu Braunschweig.

geschossige Schlosskapelle gruppirt. Aehnliche Bildungen zeigen die Ueberreste der Burgen von St. Ulrich, Giersberg, Rappoltstein, Hohenegisheim, Ortenburg, Plixburg und Landsberg im Elsass, Trifels und Kästenburg in der Rheinpfalz, Minzeberg in der Wetterau bei Frankfurt a. M., Seligenstadt am Main, Salzburg im Saalgau nördlich von Würzburg, Reichenstein im Taunus, Büdingen und Roppershausen in Hessen, Steinfurt in Westphalen, Cobern an der Mosel, Vianden in Luxemburg, sämmtlich den Rheinlanden im weiteren Sinne angehörig, während Ostdeutschland an reinromanischen Burgüberresten verhältnissmässig so arm ist wie der Süden, für welchen nur Schloss Tirol bei Meran namhaft gemacht werden kann.

Ganz beträchtlichen Umfang gewannen dann die Kaiserpalasse der Hohenstaufenzeit, namentlich das Schloss zu Eger und jenes zu Goslar.

*) L. Winter, Die Burg Dankwarderode zu Braunschweig. Braunschweig 1883.

Das erstere, von Friedrich Barbarossa als Mitgift seiner ersten Gemahlin Adelheid erworben, aber von ihm selbst mit einer schönen Doppelkapelle bereichert, zeigt noch die Einfachheit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ungetheilte Räume in der vollen Breite des ganzen Baues ohne Stützen in der Axenrichtung, wie ohne vorgesetzten Corridor, nach aussen zur Hälfte arkadenartige Fenstergruppen, dem Saalbau entsprechend, dann Einzelfenster für die anstossenden Kemenate. Das Kaiserhaus zu Goslar, seiner ersten Anlage nach das älteste unter den erhaltenen (von Heinrich III. gegründet), übertrifft die Burg von Eger noch an Dimensionen wie an künstlerischer Bedeutsamkeit. Der mächtige, 55 m lange und 16 m breite, das ganze Obergeschoss einnehmende Saal öffnete sich nach dem Hof in Arkaden, welche ihre Hauptstützen in bogenverbundenen Pfeilern finden, die je drei kleine, auf Säulchen gestellte Arkaden zwischen sich nehmen. Leider ist der gewaltige Saal-

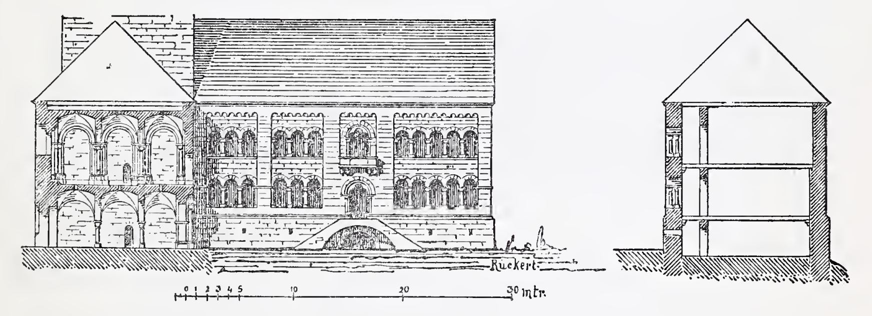


Fig. 180. Restaurirte Ansicht mit Querschnitt der Kaiserburg zu Gelnhausen.

bau, der immer unter Dach geblieben, im Laufe der Zeit sehr verunziert und schliesslich durch Restauration hinsichtlich seiner ursprünglichen Gestalt unsicher geworden.

Deshalb sind uns die Kaiserburgen zu Wimpfen am Berge und namentlich jene zu Gelnhausen, obwohl sie von beträchtlich geringeren Dimensionen sind, wichtiger. Freilich ist von der ersteren wenig mehr erhalten als einzelne fünftheilige Arkadenfenster, aber die Capitäle zeigen seltene Mannigfaltigkeit und einige Schäfte bestehen aus vier in der Mitte zu einem Knoten verschlungenen Stengeln. Gelnhausen dagegen (Fig. 180), 1170 bereits vollendet, zeigt eine überaus geschmackvolle Gliederung der zweistöckigen Arkadenreihen vermittelst Lisenen, welche bis zum Obergeschosse emporgezogen und durch einen Rundbogenfries verbunden sind. Hier findet sich auch den drei Geschossen nach der Hofseite zu ein Corridor nach Art eines Klosterkreuzganges vorgesetzt; zwischen den Saalbau und den Bergfried aber legt sich eine zwei-

schiffige, in der Mitte von zwei Säulen gestützte Thorhalle, auf deren Gewölbe die Kapelle sich erhebt.

Die Krone aller romanischen Schlossanlagen aber ist die Wartburg, durch Erhaltung und sachkundige wie pietätvolle Restauration ebenso belehrend, als anziehend durch Lage und Tradition. Im 11. Jahrhundert von dem Landgrafen Ludwig dem Springer von Thüringen gegründet, war der Bau bis auf die Ringmauer und die zwei 1067 entstandenen Thürme anfangs ganz in Holz hergestellt. Ob dann der Steinbau wirklich schon vom Landgrafen Ludwig III. (1130—1150) und das nachträglich aufgesetzte Obergeschoss vom Landgrafen Herman I. (circa 1190) herrührt, muss dahingestellt bleiben; jedenfalls reicht Manches bis in den Anfang des 14. Jahrhunderts herab. (Fig. 181.)

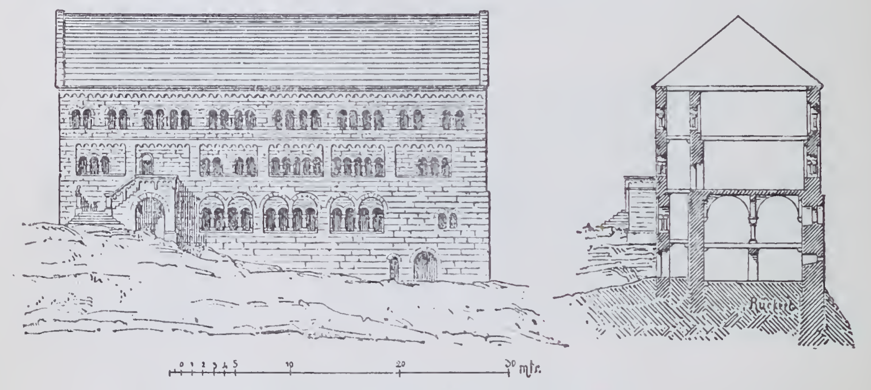


Fig. 181. Westansicht des Palas der Wartburg.

Wie immer, ist die Hofseite des 39,5 m langen 15,5 m breiten Baues reicher und hier sogar in drei Arkadenreihen geschmückt, deren Fensterdimensionen nach oben abnehmen. Das Erdgeschoss enthält an beiden Enden zwei quadratische Räume mit je vier Kreuzgewölben geschlossen, deren Gurte von einer Mittelsäule ausgehen. Diesen Räumen, von welchen der nördliche als Küche sich neben den mittleren Speisesaal legt, während sich südlich das Frauengemach anschliesst, entsprechen im Hauptgeschoss, zu beiden Seiten des Festsaales, nördlich das Landgrafenzimmer, südlich der Sängersaal und die Kapelle. Das oberste Stockwerk, dadurch besonders stattlich und wirksam, dass der an der Hofseite vorgelegte Corridor sich sowohl nach aussen wie nach innen in Fenstergalerien öffnet, bildet einen den Bau in seiner ganzen Länge einnehmenden Saalbau. Kamine mit Rauchabzugsschlitzen durch die Wand nach aussen, nischenartige Fensterausschnitte, Verbindungstreppen und andere Bequemlichkeiten, nirgends so anschaulich wie hier erhalten,

vervollständigen das durchaus erfreuliche Bild, von welchem allerdings manche Züge schon über die in Rede stehende Epoche hinausleiten.

Eine besondere Rolle spielten bei diesen Burgen die Schlosskapellen, welche häufig ausser den Kemenaten an die eine Schmalseite der Saalbauten gesetzt die Doppelgeschossigkeit der letzteren theilten. Stattliche Beispiele der Art liefern in guter Erhaltung Eger, Freiburg a. d. Unstrut, Nürnberg, Landsberg bei Halle (Fig. 182). In der Regel ist das für das Gesinde bestimmte Erdgeschoss einfacher, schwerer, niedriger; reicher das Obergeschoss, in welchem auch der Gottesdienst vor den Familienmitgliedern abgehalten wurde, woran das Gefolge nur durch einen Ausschnitt im zwischenliegenden Pavimente und Gewölbe einigen

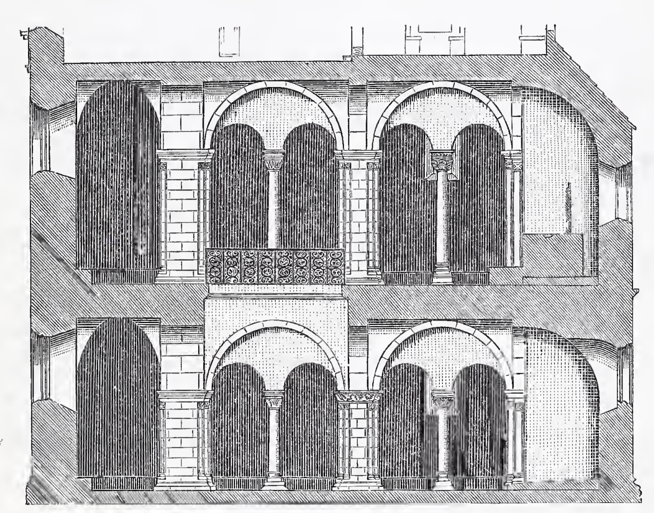


Fig. 182. Doppelkapelle zu Landsberg.

Antheil nehmen konnte. Diese Kapellen waren häufig auch mehr isolirt, wie in Dankwarderode, oder mit dem Thorbau in Verbindung, wie in Gelnhausen. Gewöhnlich sind sie rechtwinklig geplant und dann manchmal mit (vier) Säulen im Innern geziert, seltener Centralanlagen, wie zu Krukenburg, Vianden und Cobern. — Die übrigen Baulichkeiten der Burgen waren untergeordnet und je nach Areal und Zweck an den Mauern entlang gereiht.

Das bürgerliche Wohnhaus ging vor dem 13. Jahrhundert nur selten über Holzbau oder höchstens Fachwerkbau hinaus. Wo Steinbauten schon aus dem 12. Jahrhundert nachweisbar sind, gehörten sie Patriziern an, welche daher auch nicht unterliessen, ihren städtischen Häusern durch Thurmbauten aristokratischen und Defensivcharakter zu ver-

leihen, wie dies z. B. das Herrenhaus in der Trinitarierstrasse zu Metz, dessen untere Etagen ihre Fensterdurchbrechungen allerdings erst in gothischer Zeit erhielten, oder einige Häuser zu Regensburg zeigen. Die Häuser der nicht rittermässigen Bürger blieben bei den offenen Lauben im Erdgeschoss, deren ursprüngliche Holzpfeiler sich allmählich in kurze, kräftige Steinsäulen mit Segmentbogenverbindung und zuweilen mit Kreuzgewölbe verwandelten, während in den Obergeschossen der Fachwerkbau bleiben musste, da man sich von dem Gebrauche der übereinander vorkragenden Etagen nicht losmachen wollte.

Die städtischen Bauten sonst sind unerheblich, und selbst die Rathhäuser spielen noch keine Rolle, ebensowenig die hölzernen Markthallen. Da die Städte in erster Linie auf möglichst reducirten Umfang berechnet waren, hatten sie enge Strassen und Plätze und alle jene monumentalen Nachtheile zur Folge, welche mit Raumspärlichkeit zusammenhängen. Auch Steinbrücken waren selten, und jedenfalls stand der 1135—1146 erbauten Bogenbrücke von Regensburg, einem bewundernswerthen Werke von 321 m Länge, im 12. Jahrh. kein anderer Bau von ähnlicher Bedeutung zur Seite. Von den ursprünglichen drei Befestigungsthürmen an den beiden Enden und in der Mitte ist nur mehr einer erhalten geblieben. Die 1226 erbaute Rheinbrücke von Basel scheint als Steinbau nie über die sechs noch erhaltenen Joche hinausgekommen zu sein. Auffallend ist an den Werken der Art die Planlosigkeit und Zufälligkeit in Nivellement und Linienzug, wie auch die ausschliessende Rücksichtnahme auf Festigkeit und Zweckerfüllung, welche jeder künstlerischen Durchbildung aus dem Wege ging.



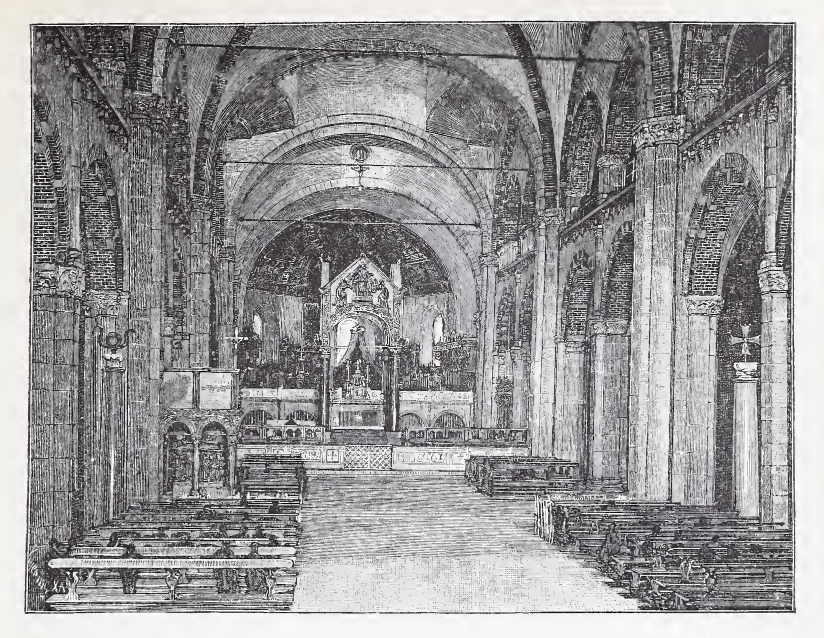


Fig. 183. Inneres von S. Ambrogio in Mailand.

Die Baukunst der romanischen Epoche in den ausserdeutschen Ländern.

A. Italien.

Der Zustand politischer Unsicherheit und Auflösung, der in der späteren Karolingerzeit Deutschland ergriffen, hatte zwar über alle abendländischen Reiche sich verbreitet, doch wohl nirgends einen so hohen Grad erreicht, als in Italien*). Wie es den Longobarden trotz mehrhundertjährigen Ringens nicht gelungen war, ihre zwei Reichshälften in Ober- und Unteritalien zu einem Ganzen zusammenzufügen, so war auch Karl's des Grossen kräftige Hand nicht im Stande gewesen,

*) H. Gally Knight, The Ecclesiastical Architecture of Italy from the time of Constantine to the fifteenth century. Lond. 1842. — F. Osten, Die Bauwerke der Lombardei vom 7.—14. Jahrhundert. Darmstadt. — A. Ricci, Storia dell Architettura in Italia dal secolo IV al XVIII. Modena 1857 sq. — Ch. E. Norton, Historical Studies of Church-building in the Middle Ages. New-York 1880. — C. Boito, Architettura del medio evo in Italia. Milano 1880. — O. Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwickelung bis zu ihrer höchsten Blüthe. Jena 1882—1884.

die völlige Einigung zu erzwingen. Venedig hatte vielmehr seit der Ummauerung der Lagunenstadt im Jahre 810 seine Selbständigkeit noch befestigt und auch Rom in dieser Beziehung eher gewonnen. Die ehemals longobardischen Herzöge von Ivrea, Spoleto und Benevent vermochten sich in die karolingische Vasallenstellung nicht zu finden, und Apulien, Calabrien und Sicilien blieben überhaupt vorerst byzantinisch. Den letztgenannten Gebieten aber erstand ein schwerer Dränger in den Arabern, welche nach mehreren fehlgeschlagenen Versuchen 831 Palermo einnahmen und nicht blos ganz Sicilien besetzten, sondern auch in Unteritalien stetige Fortschritte machten.

Die Schicksale der deutschen Ottonen in Italien sind bekannt. Sobald sie den Rücken wandten, schossen immer wieder neue Usurpatoren wie Pilze aus dem Boden. In Unteritalien erschien endlich sogar ein dritter auswärtiger Gegner in den Normannen, welche anfangs (1003) nur als vereinzelte abenteuernde Pilger, bald aber (1022) unter den Söhnen des Tancred von Hauteville mit höheren Ansprüchen aufgetreten waren und nicht blos die Grafschaft Apulien mit dem Mittelpunkte Melfi sich zu erringen, sondern dieselbe auch selbst gegen die vereinte Macht des deutschen und oströmischen Kaisers wie des Papstes zu behaupten wussten. Robert Guiscard, seit 1056 Herzog von Apulien und Calabrien, sah durch seinen Bruder Roger Sicilien den Arabern entrissen, während er selbst seine sieggewohnten Schaaren gegen Byzanz bis nach Thessalonich führte und dann den Kaiser Heinrich IV. aus Rom verscheuchte. Mit der vollendeten Unterwerfung Siciliens (1090) stand in Unteritalien eine normannische Macht da, welche sich mit der seit 1066 auch über England ausgebreiteten des Normannen Wilhelm des Eroberers vergleichen konnte.

So hatten sich zwei germanische Nationalitäten in den Besitz des grössten Theiles Italiens getheilt. Denn der Norden erscheint, wenigstens culturgeschichtlich betrachtet, noch immer longobardisch, und entwickelte eine Kunstweise, welche die abendländisch-altchristliche Tradition in germanischem Geiste zu beleben suchte, während der Süden eine aus byzantinischen, arabischen und nordischen Elementen gemischte Cultur entfaltete. Die zwischenliegenden römischen und toskanischen Gebiete hatten von dem altchristlichen Erbe verhältnissmässig lange fortschrittlos gezehrt, bis auch Tuscien nicht ohne longobardische Beeinflussung zu glänzender Bauthätigkeit erwachte. Die byzantinische Tradition endlich fand in dem Nachfolger Ravennas, Venedig, eine bemerkenswerthe Nachblüthe. In vielfacher Berührung und Kreuzung gehen aber diese vier Richtungen so nebeneinander her,

dass die Grenzen ebensowenig scharf zu ziehen als die Entwickelungen sicher zu verfolgen sind, so viel auch die epochemachenden Arbeiten von Boito und Mothes zur Klärung beigetragen haben. Denn die Denkmäler haben überdies im Laufe der Jahrhunderte so häufige Umgestaltungen erfahren, dass der Antheil der einzelnen Bauzeiten nicht immer sicher auszuscheiden ist.

Aus der älteren Longobardenzeit ist wohl schwerlich etwas nachzuweisen, was über die Entwickelung des Kirchenbaues der Zeit des Erzbischofs Ambrosius (374—397) wesentlich hinausginge. Das mailändische Planmotiv der Kreuzbildung, wie es Ambrosius liebte und wie es auch die aufgefundenen Reste des älteren Baues von S. Abondio in Como aus dem Ende des 4. Jahrhunderts darbieten, mag ja einige Ausbildung gewonnen haben, auch ist die frühzeitige Erhöhung der Crypten zuzugeben. Es scheint jedoch, dass die magistri comacini, deren Genossenschaft, von den Steinbrüchen am Comersee benannt, sicher über die Bauthätigkeit der Königin Theudelinde (590—615) hinaufreicht*), ihre langdauernde Berühmtheit zunächst nichts anderem als ihrer Steinmetz-Geschicklichkeit zu verdanken hatten. Das Mailand des Theodosius und Ambrosius mit seiner halb occidentalen, halb byzantino-ravennatischen Bauentwickelung war sicher durch Jahrhunderte hindurch stylistisch tonangebend geblieben. Wenigstens bewahrten die übrigen hervorragenderen Lombardensitze aus dieser Zeit nichts, was in dieser Beziehung eine Sonderstellung verriethe, und weder Pavia, Como, Brescia und die Städte der Aemilia bis Bologna, noch die beiden südlicheren Longobardenresidenzen Spoleto und Benevent zeigen ein Ueberflügeln des alten oberitalienischen Kirchenmittelpunktes.

Wenn die statistische Zusammenstellung der nachweisbaren Cultbauten Italiens bis zum 8. Jahrhundert neben rund hundert Basiliken annähernd fünfzig Centralbauten ergiebt, so verändert sich dieses Verhältniss in der Folge zu Gunsten des basilikalen Planschemas. Doch werden vom 8. Jahrhundert an die Kreuzschiffanlagen, die erhöhten Crypten, die Vierungskuppeln und die Emporen häufiger, was alles zumeist der Durchdringung der altchristlichen Basilica mit byzantinischen Elementen zuzuschreiben ist. Den letzteren gehört auch die tastende Umbildung der korinthischen Capitälform, wie die Vorliebe für gestelzte Scheidbogen ohne Architravirung an. Zögernd tritt systematischer

---

*) Baudi di Vesme und C. Promis, Edicta regum Longobardorum de structoribus, Turin 1847, publiciren und commentiren die merkwürdigen von König Roterich um 614 erlassenen Privilegien und Gesetze der Genossenschaft.

Stützenwechsel oder gegliederter Pfeilerbau an die Stelle der basilikalen Säulenreihe, auch die abgeschrägte Fensterlaibung erscheint nur sehr vereinzelt. Die Verglasung der Fenster, seit dem 5. Jahrhundert erwähnt und, wie es scheint, von vornherein verschiedenfarbig, aber meist auf die runden Löcher des Marmorplattenverschlusses in Gestalt von Butzenscheiben beschränkt, gelangt mehr und mehr zu musivischer Verbleiung in Holzrahmen. Die Decke gewährte in der Regel unverschalt den Einblick in das Dachgerüst, doch bereitet sich die Ueberwölbung des Mittelschiffes durch Quergurte vor, wie auch durch die Unterwölbung der Emporen. Aeusserlich findet sich wenig andere Gliederung als durch bunte Ziegelmuster, während die Gesimsbildung auf schlichte Backsteinfügung in verschiedenen Steinlagen sich beschränkt (Fig. 184). Die Portale setzen gewöhnlich einen Entlastungsbogen über den horizontalen Sturzblock. Der vor dem 6. Jahrhundert nicht sicher nachweisbare Glockenthurm erfreut sich auch weiterhin keiner besonderen Beliebtheit und tritt auch nur ausnahmsweise in Verbindung mit dem Kirchenbau.

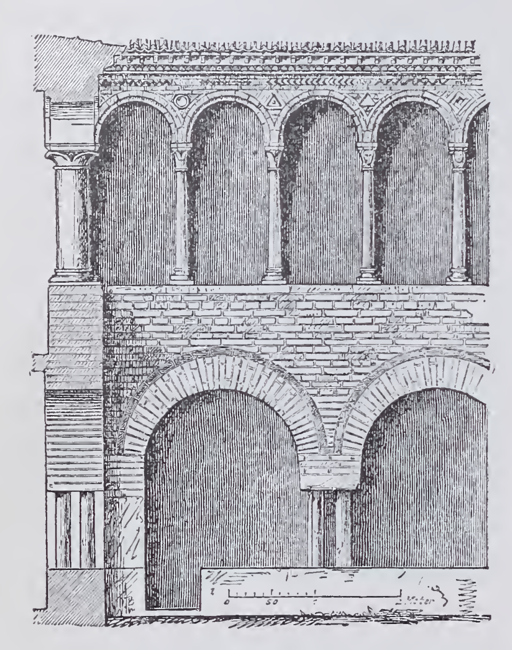


Fig. 184. Vom Kreuzgang im Kloster Gerusalemme zu Bologna. (Anf. 10. Jahrh.)

Sind der sicheren Ueberreste aus der eigentlichen Longobardenzeit nur wenige (vgl. S. 183), so lässt sich auch für die lombardische Bauthätigkeit der Karolingischen Epoche an den meist stark verbauten Ueberbleibseln kein volles Bild gewinnen. Doch bewahrt S. Ambrogio in Mailand wenigstens in der Apsis und dem Kuppelraum die Gestalt noch fast unverändert, welche der Bau zu Ende des 8. Jahrhunderts erlangt hat (Fig. 183), wie denn selbst von der Ausstattung noch die 784 gefertigte Kanzel des Pemmo über dem Sarkophag Stilicho's, der goldene Altar von 822 und das darüber gesetzte Tabernakel von 835 noch erhalten sind, namentlich aber das 832—880 ausgeführte Apsidenmosaik immer an Ort und Stelle selbst geblieben sein muss. Die Gestalt des

Chorschlusses wie der Kuppel kann übrigens nach dem Vorgang von S. Lorenzo nichts Befremdliches haben, während das durch die Cryptenerhöhung sehr gedrückte Höhenverhältniss der Apsis die letztere sogar als aus einem früheren Bau übernommen erscheinen lässt. Das Schiff dagegen, ohne Zweifel ursprünglich flachgedeckte Säulen- oder Pfeilerbasilica, verräth in seiner dermaligen Gestalt einen späteren, wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert stammenden Umbau, wie auch die Vorhalle und das 863—881 angelegte Atrium in ihrer jetzigen Erscheinung nach den Pfeiler- und Halbsäulencapitälen nicht vor den Anfang des elften Jahrhunderts, nach den Gewölbeformen, Bogenfriesen u. s. w. nicht vor den Schluss desselben gesetzt werden können. Wenigstens zeigen die Details von Schiff, Vorhalle und Atrium eine schlagende Verwandtschaft mit jenen des 1024—1155 ausgeführten Hauptschiffes von S. Micchele zu Pavia, oder mit den Resten der ungefähr gleichzeitigen Kirche S. Celso in Mailand.

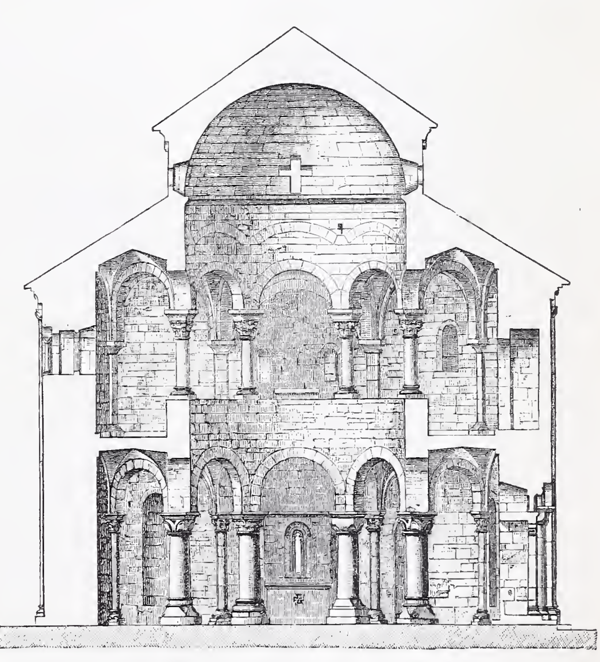


Fig. 185. Durchschnitt von S. Tomaso zu Almenno.

Mehr als die Basiliken konnten die centralen Anlagen, als schon ursprünglich gewölbt, von ihrer ersten Gestalt bewahren. Der alte Dom in Brescia und St. Stefano (San Sepolcro) in Bologna reichen in wesentlichen Theilen sogar noch über die Karolingische Epoche hinauf, während S. Pietro in Asti und S. Tomaso in Almenno bei Bergamo (Fig. 185) durch Capitäle und Bogenfriese wenigstens spätere umfassende Umbauten, wenn nicht spätere Entstehung verrathen. Sie zeigen, mit Ausnahme des auf ungeschlachte Pfeiler gestellten Rundbaues von Brescia, sämmtlich, abhängig von S. Costanza bei Rom oder S. Maria rotonda zu Nocera, den Kuppelbau auf einen Säulenkranz gestellt, und den Umgang in Tonnen- oder

Kreuzform gewölbt. Der letztere trägt bei zweien (S. Stefano und S. Tomaso) ein Obergeschoss, welches sich in Emporenbogen nach dem Mittelraum öffnet. Wie die Rotunde von Brescia von einigem Einflusse auf das Münster von Aachen gewesen, so wirkten später Bauten der Art von Almenno auf die Rundkirchen Burgunds, der Normandie und Englands. Der alte, im 16. Jahrhundert abgebrochene Dom von Arezzo aber war zu Ende des 9. Jahrhunderts achteckig nach dem Vorbilde von S. Vitale in Ravenna angelegt worden, während dem antiken Rundbausystem mit in die Cylinderwand geschnittenen Nischen, von der Art der Baptisterien bei S. Lorenzo in Mailand (4. Jahrhundert?) und am Dom zu Novara (5. Jahrhundert), das grosse, in erster Anlage wahrscheinlich longobardische Baptisterium in Florenz folgt. An das letztere aber schloss sich mit mehr Aufwand als Glück das 1196 erbaute Baptisterium von Parma an.

Die specifisch romanischen Formen des Würfelcapitäls, der Zwerggalerie und des Bogenfrieses sind vor dem Ende des 10. Jahrhunderts nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Unseres Ermessens gehört der Umbau von S. Abondio in Como (Fig. 186) in die Zeit der Ueberweisung der Kirche an den Benediktinerorden (1013), in welchem Falle die Würfelcapitäle des Mittelschiffes der fünfschiffigen Basilica nichts Befremdliches mehr haben. Doch bleiben diese im Ganzen seltener, und das traditionelle Schwanken zwischen korinthischer und byzantinischer Bildung dauert fort. Während aber bei dieser Capitälform deutscher Einfluss wahrscheinlich, so dürfte der lombardische Ursprung der Zwerggalerien kaum zu bezweifeln sein. Sie sind wohl aus den Blendarkaden der Aussenwände entstanden, und zwar nach dem Vorbilde jener Säulchenarkaden, welche wir schon in Diocletianischer Zeit (Spalatro), dann an ostgothischen Bauten in Ravenna gefunden haben. Wenn indess solche Säulchenreihen an den Façaden auch schon in Karolingischer Zeit vorkommen mochten, so ist doch deren Einführung als Gesimskranz vornehmlich der Apsiden und Kuppelthürme vor dem 11. Jahrhundert wenigstens nicht allgemein geworden. Indess würde man irren, wenn man Säulchenreihen mit Horizontalgebälk jenen mit Bogenverbindung zeitlich voransetzen wollte. Denn während die Galerie ersterer Art an S. Maria in Arezzo (vollendet 999) gleichwohl zu den frühest datirbaren Beispielen solcher Säulchenbekrönungen gehört, ist anderseits die Apsis von S. Frediano in Lucca mit ihrer horizontalen Gebälkbedeckung der Zwerggalerie nachweislich erst 1260 entstanden.

Dagegen muss es dahingestellt bleiben, ob die charakteristische Neuerung des Bogenfrieses, welche sich bald über ganz Westeuropa

verbreitet findet, in Oberitalien früher als in Deutschland an die Stelle des Backsteingesimses mit übereckgestellten Ziegeln und horizontaler Decke getreten sei. Denn das Kranzgesimse, als das von jeder Dacherneuerung meistbeeinflusste Glied, lässt hinsichtlich seiner Herstellungszeit immer noch Zweifel übrig, auch wenn die Wände sicher frühen Ursprunges sind. Das gekreuzte Bogenornament des Tabernakels von S. Ambrogio in Mailand aber beweist durch Lage und Gestaltung das Vorhandensein des Bogenfrieses im 9. Jahrhundert keineswegs.

Auch die wichtigste der hierhergehörigen Fragen, nämlich jene über das erste Auftreten gewölbter Basiliken in Italien, ist nicht mit

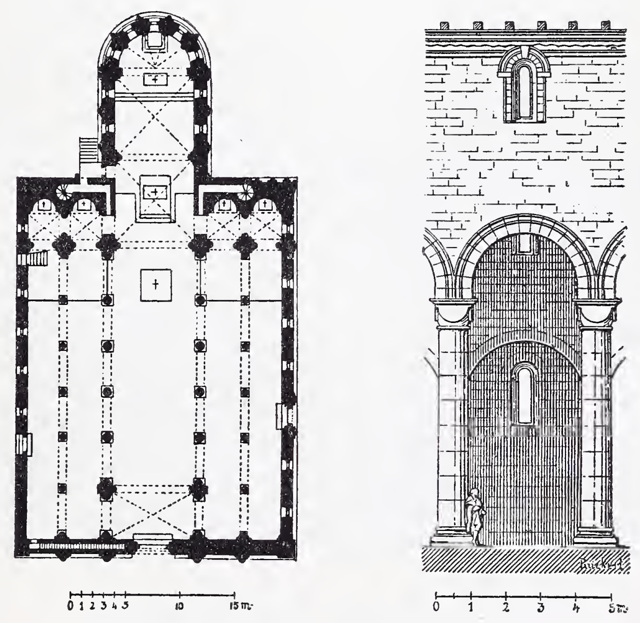


Fig. 186. Plan und System von S. Abondio in Como.

wünschenswerther Sicherheit zu beantworten. Da man meist mit schon vorhandenen flachgedeckten Anlagen zu rechnen hatte, so war der Ausgangspunkt hierzu jedenfalls an jenen Bauten gegeben, welche bereits stellenweise Verstärkungen in die Säulen- oder Pfeilerreihen eingeschoben hatten, um der Bedachungslast durch einzelne Querbogen entgegenzuwirken. Dass man es noch im 11. Jahrhundert selbst an den hervorragendsten Bauten bei den letzteren bewenden liess, zeigt S. Zeno in Verona, dessen Neubau allerdings schon nach 961 in seiner dermaligen Gestalt begonnen, aber erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts fortgeführt und zu Anfang des 12. vollendet wurde. Das Innere, wahrscheinlich grösstentheils dem 11. Jahrhundert angehörend, stellt eine

flachgedeckte dreischiffige Basilica mit stellenweiser Unterbrechung der Säulenreihen durch querbogentragende Pfeiler dar. Deutscher Einfluss im Gegensatze gegen die lombardische Weise wird dabei im Innern nicht ersichtlich, so nahe er in jener Stadt lag, die Karl der Grosse zur Hauptstadt des Königreichs Italien erhoben hatte, und welche auch in kleineren Werken (S. Pietro in Castello) das deutsche Element nicht verleugnet. Ein sicher lombardisches Werk überholte auch auf demselben Wege S. Zeno, nämlich der Dom zu Novara, an welchem wir in die schon bestehende basilicale Säulenreihe nachträglich (wohl um 1020) vier kreuzförmige Pfeiler eingesetzt finden, die nicht blos durch zwei

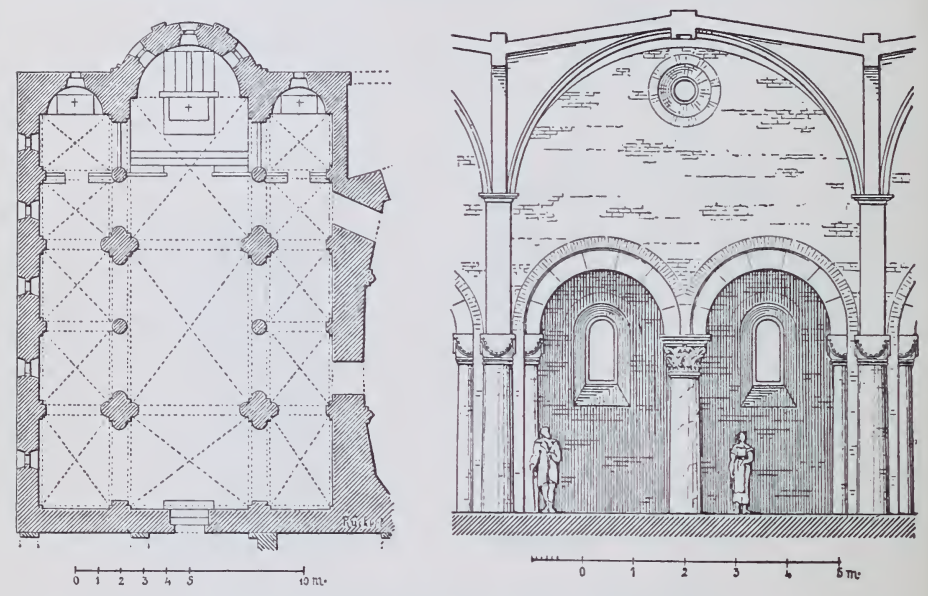


Fig. 187. Plan und System von S. Pietro e Paolo in Bologna.

Quergurte das Langschiff gliedern, sondern auch bereits mit drei Kreuzgewölben belastet wurden. Auf Kreuzgewölbe aber musste die Vorstufe des Stützenwechsels, der Querbogen und der Traveengliederung von selbst führen, so dass der im Süden nach dem Vorgange Südfrankreichs gemachte Versuch, die Flachdeckung durch Tonnengewölbe im Mittelschiffe und durch Halbtonnen in den Seitenschiffen zu ersetzen (S. Maria in Altamura und S. Maria immaculata in Trani), sich im Norden Italiens nicht einbürgern konnte.

Von vornherein für Kreuzgewölbeschluss angelegt erscheint S. Pietro e Paolo in Bologna (Fig. 187). Wenn es nicht blos wahrscheinlich, sondern sicher wäre, dass der betreffende Umbau mit regulärem Stützen-

wechsel einschliesslich der Ueberwölbung vom Jahre 1014 stammt, so würde gegen die Priorität Italiens vor Deutschland nichts weiter zu sagen sein. Die Benutzung älterer Bautheile, die Ungelenkheit der Stützengliederung und die Art der Wandverstärkung bis zum Gewölbeansatz trägt allerdings ein sehr primitives Gepräge. Diesem Tasten steht bereits in dem Langschiff von S. Micchele zu Pavia, von 1024 an in langsamem Fortgang ausgeführt, ein wesentlich gereiftes Können gegenüber (Fig. 188). Durch seinen systematischen Stützenwechsel verschieden gegliederter Pfeiler für ähnliche Behandlung des Gewölbes wie S. Pietro

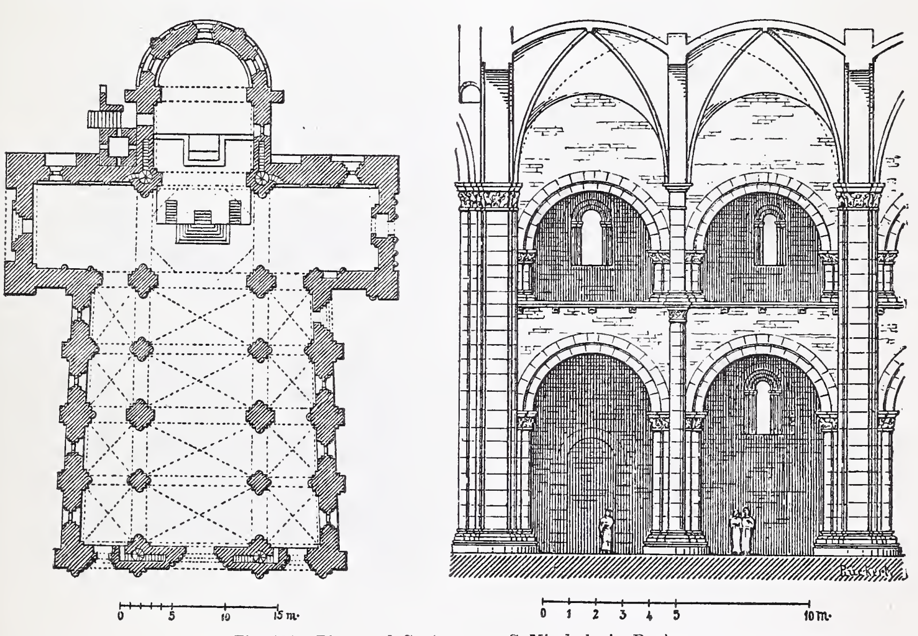


Fig. 188. Plan und System von S. Micchele in Pavia.

e Paolo angelegt, erfuhr der Bau während seines Emporsteigens die Aenderung, dass man der verschiedenen Stützen ungeachtet jedem Scheidbogen, wie in den doppelgeschossigen Seitenschiffen, auch im Mittelschiff sein eigenes Gewölbe entsprechen liess. Dasselbe war beim Dom zu Parma der Fall, dessen ursprüngliche Anlage 1058 ein Brand zerstört hatte, und dessen Neubau bald nach der 1106 vollzogenen Weihe unter dem Erdbeben von 1117 wieder dergestalt litt, dass die Restauration ein halbes Jahrhundert erforderte. Doch änderte sich durch die letztere stylistisch gewiss wenig, und das dreischiffige Langhaus war wohl schon vorher, wie dies die Pfeilerbildung zeigt, auf ein sechstheiliges Gewölbe angelegt gewesen. Die ungerade Zahl der Scheidbogen jedoch,

wie sie die Beibehaltung des älteren Querschiffes und anderer Theile mit sich brachte, liess schliesslich doch einfachen Kreuzgewölben über jedem Stützenpaare den Vorzug geben, wodurch der Stützenwechsel constructiv werthlos wurde (Fig. 189). Ebenfalls auf sechstheilige Gewölbe war der Dom zu Modena berechnet, im Neubau 1099 begonnen. Allein man entschloss sich hier, nachdem die Schildbogen dem System entsprechend schon vollendet waren, zu einfachen Kreuzgewölben unter Verbindung von je zwei Scheidbogen zu einer Travée, wodurch zwar dem

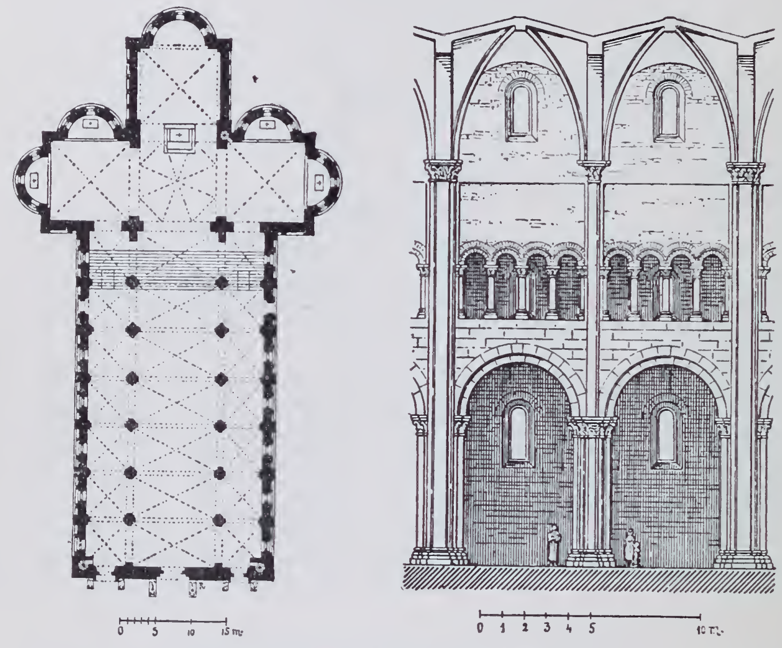


Fig. 189. Plan und System des Domes von Parma.

hier wieder in Pfeiler und Säule wechselnden Stützensystem seine Bedeutung gewahrt blieb, aber dafür der Gewölbeanfang weiter herabgerückt und die Quergurtung spitzbogig hergestellt werden musste (Fig. 190). An den Dom von Modena lehnte sich der 1135 geweihte riesige Dom von Ferrara, trotz des plastischen Reichthums keineswegs glücklich in Disposition, Verhältnissen und Wirkung, welche letztere überdies durch Modernisirung des Innern ganz verändert ist. Fügen wir dazu noch die von 1107—1190 erbaute Kathedrale von Cremona, welche indess ihre ursprüngliche Gestalt nur zum geringsten Theile erhalten hat, wie die 1122 begonnene Kathedrale von Piacenza, einen stattlichen Bau auf Rundpfeilern und dreischiffig sowohl im Lang- wie

im Querschiff, so sind die Hauptwerke der lombardischen Bauthätigkeit im eigenen Lande genannt. Wie weit sich jedoch deren Einfluss nach auswärts erstreckte, zeigen nicht blos der Dom zu Trient, seit 1124 in ähnlichem Geiste erneuert, oder der 1285 geweihte Dom zu Zara, sondern namentlich auch die Bauschöpfungen der Normandie, von welchen später die Rede sein soll.

Allen lombardischen Domen aber eignet eine basilikale, durch keinen Thurmanbau alterirte Façade, wirksam und elegant durch sculpturen-

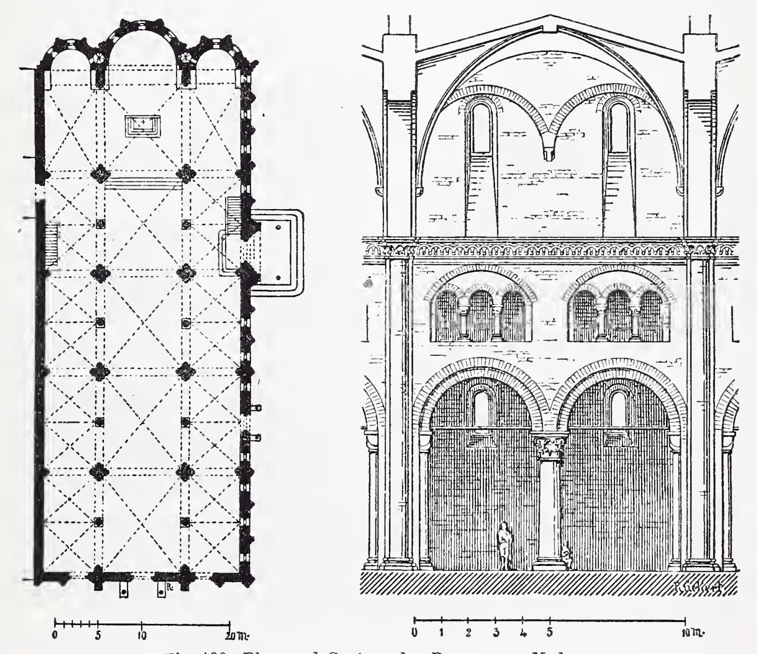


Fig. 190. Plan und System des Domes von Modena.

reiche Portalvorbaue, wie durch die zum Theil mehrfachen Säulchengalerien, welche gelegentlich auch an der Stelle der Bogenfriese an den Giebeln emporsteigen. Da ihnen jedoch, mit Ausnahme der deutsche Einwirkung verrathenden Façade von S. Zeno in Verona, die systematische Lisenengliederung fehlt, erreichen sie auch die vertikale Wirkung der deutschen Dome nicht und noch weniger deren Einheitlichkeit, da die Façaden vielmehr den Eindruck eines vorgestellten Schirmes erwecken und sich in der Regel nicht organisch mit der Behandlung der Langseiten verbinden.

Gegen diese lombardische Entwicklung verhielt sich in ganz Norditalien nur eine aufblühende Stadt widerstrebend, nämlich Venedig. Als Erbin von Ravenna und Vorort der Adria, hatte die Lagunenstadt ihre

Aufmerksamkeit und Thätigkeit vorwiegend nach dem Osten gerichtet. Die byzantinische Oberherrlichkeit, welche sich dort vom ganzen Norden Italiens am längsten erhielt, war hierin keineswegs störend, und auch als sie seit der Wahl des ersten Dogen (697) schattenhaft geworden war, dauerte nicht blos die ravennatisch-byzantinische Weise fort, sondern erneuerte sich auch durch direkte Einwirkungen von Constantinopel. So soll 827 S. Zaccaria im zweiten Aufbau nicht blos auf Kosten des Kaisers Leo, sondern unter der Leitung eines von diesem gesandten byzantinischen Architekten erstanden sein. Am bezeichnendsten für das östliche Uebergewicht aber ist, dass selbst die Hauptkirche Venedigs, S. Marco*), sich

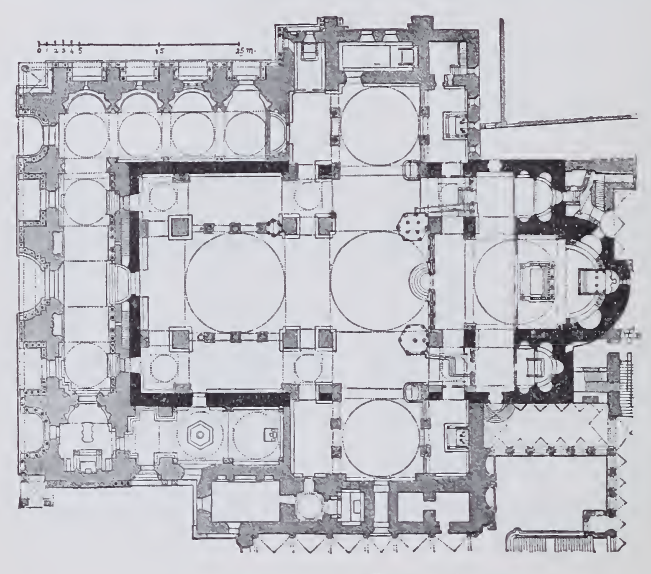


Fig. 191. Grundriss von S. Marco in Venedig.

dem byzantinischen Style anschloss und sogar zu einem der bedeutendsten Denkmäler desselben erwuchs. Freilich scheinen die beiden ersten 830—864 und 976—1008 entstandenen Anlagen basilikal gewesen zu sein. In wie weit die longobardischen Bauten des benachbarten Friaul oder Mailand darauf von Einfluss waren, wissen wir nicht, jedenfalls können ebensogut ravennatische Vorbilder massgebend gewesen sein. Erst der Umbau von 1052—1071 dürfte die Kreuzflügel hinzugefügt und die Kuppeln an die Stelle der Holzdecken gesetzt haben, sowie dies der beifolgende Boito's Werk entlehnte Grundriss (Fig. 191) wenigstens dem Plane nach erkennen lässt.

---

*) G. e L. Kreutz, La Basilica di S. Marco in Venezia. 1843 sq.

Dass S. Marco für die venetianische Bauweise der romanischen Epoche wichtig geworden, dürfen wir wohl annehmen, wenn auch leider von den meisten gleichzeitigen Bauten, wie von S. Leonardo, S. Catterina, S. Aponal, S. Secondo und S. Croce in Luprio sich wenig Ursprüngliches erhalten hat. Die Dome von Grado, Torcello und Murano, sämmtlich im 10. und 11. Jahrhundert umgebaut und erweitert, lassen in ihrer basilikalen Behandlung allerdings eher ravennatische Schule vermuthen, während der kreuzförmige Centralbau von S. Fosca seiner Entstehungszeit (10. Jahrhundert) nach sich vielmehr als ein byzantinisirender Vorläufer denn als ein Nachfolger von S. Marco erweist.

Dem Herde des Byzantinismus, Venedig, steht Mittelitalien gegenüber als jener Landestheil, in welchem die classisch römische Tradition in bemerkenswerther Zähigkeit in Kraft blieb. Besonders Rom fristete den altchristlichen Typus unentwegt weiter, so dass die in unsere Epoche gehörigen basilikalen Um- und Neubauten ihres unveränderten Schemas wie der Nachlese antiker Baumaterialien wegen grossentheils noch zur Darstellung der altchristlichen Bauweise gezogen werden konnten. Uebrigens drängt, wie von Spoleto her das Lombardische, so vom Arnogebiet aus das Toskanische vom Norden fast bis an die Thore Roms, und auch im Süden verengt sich der Einfluss Roms in dieser Zeit auf die nächste Umgebung. Wie wenig Anforderungen aber die Stadt selbst an künstlerische Bauthätigkeit stellte, erhellt am besten aus der Berühmtheit, deren dort das um 1000 entstandene Haus des Crescentius geniessen konnte, ein Werk, welches damals in Mailand kaum als erwähnenswerth erschienen wäre.

Dagegen entwickelte sich in Rom eine eigenartige Decorationsschule, welche dort wenigstens zu nicht geringer Bedeutsamkeit erwuchs, wenn sie auch ihren Ursprung von auswärts herleitete. Denn wahrscheinlich beruhte sie auf dem Anstosse, den Abt Desiderius von Monte Cassino 1066 durch Gründung einer Kunstschule in seinem Kloster unter Berufung von amalfitanischen und longobardischen Meistern gegeben hatte. Es handelte sich dabei meist um Ausstattungsgegenstände: Grabmäler, Tabernakel, Osterkerzensäulen, Bischofstühle, Kanzeln, Chorschranken, Treppengeländer u. s. w. Die Arbeiten erhoben sich gelegentlich auch zu rein architektonischen Werken, wie zu Lettnern, Portalen und Kreuzgängen. Die Antike herrschte dabei als Grundform vor, doch verbanden sich damit lombardo-romanische Elemente wie byzantinischer Intarsien- und Musivschmuck, wodurch Architrave, Friese, Bogenstreifen, Pilasterfüllungen, ja selbst Säulenschäfte mit zwar einfachen aber ebenso zierlichen als wirksamen Mustern belebt wurden. Eine wahrscheinlich durch

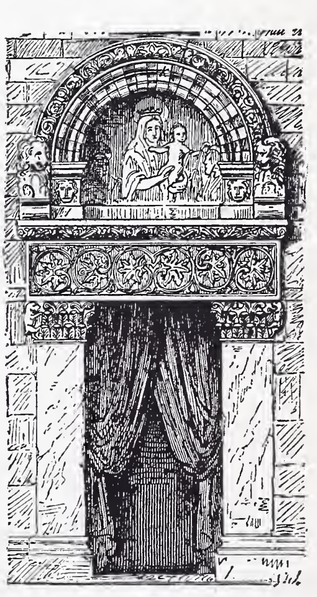
drei Generationen blühende Werkstätte der Art scheint der Römer (?) Guido begründet zu haben, der 1121 in Corneto arbeitete. Eine zweite der Marmorarius Paulus, von dessen Söhnen seit 1147 das Tabernakel von S. Lorenzo f. l. m. und 1150 das jetzt zerstörte Tabernakel von S. Croce gefertigt wurde, während sein Enkel Nicolaus 1160—1170 an der Osterkerzensäule von S. Paolo f. l. m. und 1180 an dem jetzt zerstückelten Lettner von S. Bartolommeo in Rom thätig war. Den Ruhm dieser Familien überbot jedoch eine dritte, von welcher Laurentius mit seinem Sohne Jacobus um 1170 den Ambo von Araceli in Rom wie die Portale der Kathedrale zu Civita Castellana und von S. Maria zu Falleri fertigte. Des Jacobus Sohn Cosmas aber schmückte um 1210 die Vorhalle zu Civita Castellana (Fig. 192) und gelangte durch seine Arbeiten zu solchem Ansehen, dass nach ihm die angegebene Behandlungsweise den bleibenden Namen der Cosmatenarbeiten erhielt. Den Schluss- und Höhepunkt der in unsere Periode gehörigen Werke der Art bilden die beiden überaus reizenden Kreuzgänge von S. Paolo f. l. m. und vom Lateran, bei welchen allerdings der Architekt Vassalittus (Bassalectus) mitwirkte. Das schöne Chorgestühl von S. Lorenzo f. l. m. lässt bereits eine Spur von Gothik gewahren.



Fig. 192. Von der Kathedrale zu Civita Castellana.

Eine weit grossartigere Entwicklung als in dem entschieden zurückgebliebenen Rom gewann die Architektur Toscanas. Obwohl von denselben classischen Grundlagen ausgehend hatte das zwischen den longobardischen Po-Städten einerseits und Spoleto anderseits liegende Arnogebiet schon deshalb mehr lombardische Einflüsse empfangen, weil es nicht über den unerschöpflichen Vorrath von auflässigen Bauwerken aus dem Alterthum verfügte, wie Rom, und daher von vornherein auf Neuarbeit angewiesen war. Diese Wirkung war schon frühzeitig zu Tage getreten, wenn auch das Wenige, was sich z. B. an S. Paolo, S. Pietro, S. Maria und S. Andrea zu Pistoja aus deren Gründungszeit (8. und 9. Jahrhundert) erhalten konnte, die Richtung noch nicht sicher verräth. Von S. Pietro erfahren wir sogar direkt, dass es von einem Longobarden

(Winichis) erbaut sei, und longobardischer Einfluss ist auch in S. Pier Cigoli, S. Giusto (Fig. 193) und S. Anastasia zu Lucca, deren Untertheile einschliesslich der Portale möglicherweise auf die Entstehungszeit dieser Kirchen um 750 zurückgehen, wahrscheinlich. Reste der ersten Anlage aber enthält in denselben Theilen auch S. Paolo a ripa in Pisa, welches nachweislich auf Veranlassung Karls des Grossen entstanden ist, und da S. Casciano und S. Pietro a grado in Pisa damit übereinstimmen, darf angenommen werden, dass die mit Blendbogen verbundenen Pilaster des Aeusseren schon zum ursprünglichen Schmuck gehören, und dass somit wenigstens das Aeussere von dem traditionellen Basilikenschema abwich. Dasselbe System wiederholt sich übrigens auch im 10. Jahrhundert, wie an S. Giulia und S. Micchele in Borgo zu Lucca. Wenn aber auch Arezzo und Siena einen ähnlichen Weg wie Pisa, Pistoja und Lucca eingeschlagen zu haben scheinen, so hatte doch die damals mächtigste unter den genannten Städten die Führung, nämlich Pisa.*)


Fig. 193. Portal von S. Giusto in Lucca.

Wir finden Pisa in dieser vorortlichen Stellung wenigstens seit den imposanten Bauten, welche dort von Anfang des 11. Jahrhunderts an im Domcomplex entstanden. Hatte schon der ursprüngliche Plan der 1005 oder 1006 begonnenen Kathedrale die Siege von Unteritalien, Corsica, Elba u. s. w. gefühlt, durch welche Pisa zur ersten Stadt Italiens emporzusteigen begann, so bot doch erst die Plünderung Palermos (1063) die Mittel zu der bis dahin in Italien unerhörten Pracht der inneren und äusseren Ausführung. Freilich versiegten auch diese noch vor der Vollendung; die Stockung von 1095 konnte nur durch Zuschüsse des byzantinischen Kaisers überwunden werden, und auch nach der Consecrirung des Baues (1103) schleppten sich die Ausschmückungsarbeiten bis 1180, ja sogar bis in's 13. Jahrhundert hinein fort. So imposant aber die Grossräumigkeit der fünfschiffigen in den vier Seitenschiffen zweistöckigen Anlage, wie der Reichthum der 450 Säulen war, so bietet doch der Bau im Ganzen des Neuen wenig. Der kreuzförmige Plan (Fig. 194)

*) M. G. Rohault de Fleury, Les Monuments de Pise. Paris 1866.

war in Mailand seit der altchristlichen Epoche nicht ungewöhnlich gewesen, und selbst die Ausbildung der Arme des Querschiffes zu dreischiffigen Basiliken war schon in der Constantinischen Apostelkirche zu Byzanz aufgetreten. Die Säulen waren sogar noch immer grossentheils antiker Herkunft, während der Stützenwechsel in den Emporen bei den Longobarden keine Seltenheit, wie auch die Kreuzgewölbedeckung der Seitenschiffe bei allen doppelgeschossigen Anlagen ebenso gewöhnlich war, als die Holzdeckung alles Uebrigen. Von den Neuerungen aber sind gerade die auffälligsten nicht über bedenkliche Versuche hinausgediehen. So brachte die Fortführung der doppelgeschossigen Seitenschiffe über das Querschiff hinweg die Flügel des letzteren, als von der Vierung

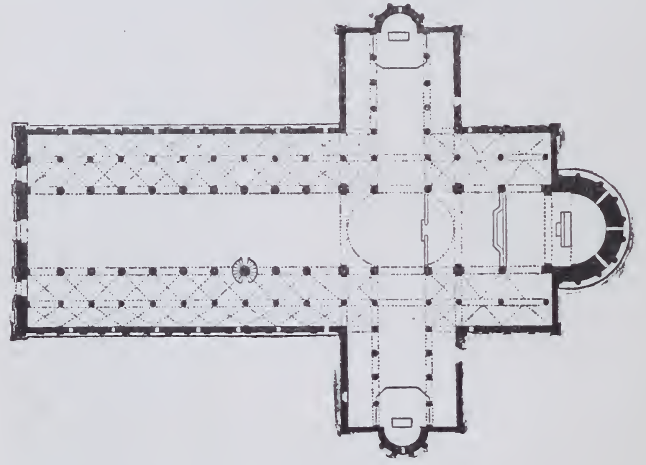


Fig. 194. Plan der Kathedrale von Pisa.

abgeschnitten, um alle einheitliche Wirkung. Auch die oblonge Plangestalt der Vierungskuppel, weder innen noch aussen vortheilhaft, kann nur als sicher nachträgliche, durch die Breitenverschiedenheit des Längsschiffes und Querschiffes bedingte Zugabe betrachtet werden. Allein unleugbar ist der Zauber der harmonischen Verhältnisse, welche in den Detailmaassen der Grössenwirkung des Ganzen förderlichst entgegenkommen und besonders aussen in dem organischen Reichthume von Blendarkaden und Säulchengalerien die Gestaltung des Inneren glänzend wiederholen. Nirgends aber findet sich auch nur eine Spur von dem im Norden herrschenden Verticalismus: die Horizontalgliederung bleibt so entschieden vorherrschend wie in der altchristlichen Basilica (Fig. 195 und 196).

Beträchtlich später (1153) wurde der Rundbau des Baptisteriums gegründet. Man blieb bei der seit der altchristlichen Zeit in ganz Italien

verbreiteten Form eines auf Säulen gestellten Mittelbaues, erreichte jedoch die gesunden Verhältnisse der oben erwähnten longobardischen Bauten darum nicht, weil die Höhenverhältnisse des Domes zu empfindlicher Streckung nach oben gedrängt zu haben scheinen. Die Schwächlichkeit des korinthischen Säulenkranzes mit den gestelzten Bogen bildet eine etwas gewagte Basis für die hohe Pfeilerempore, während diese wieder in dem hohen konischen Aufsatz statt der Kuppel einen so unerfreulichen Abschluss findet, dass man sich später zu einer kuppelartigen

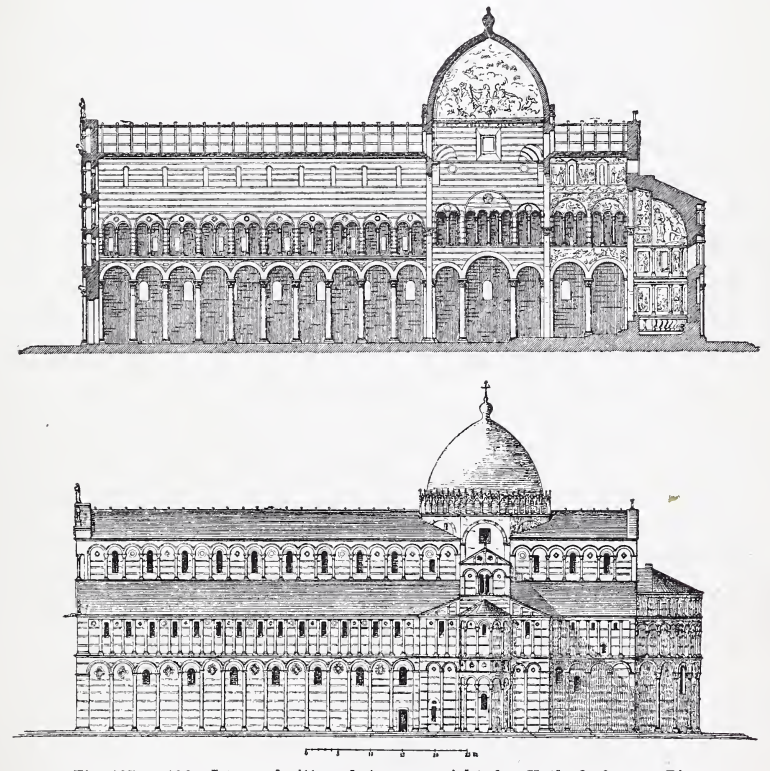


Fig. 195 u. 196. Längsschnitt und Aussenansicht der Kathedrale von Pisa.

Vermantelung gedrängt sah, um wenigstens nach Aussen die Silhouette zu verbessern, und zugleich damit eine strebebogenartige Nachhilfe zu verbinden.

Eine so gewagte Construction wie hier und in der Domkuppel war aber nirgends weniger am Platze, als in Pisa. Hatte man nämlich in vielen oberitalienischen Städten, wie in Venedig, Ferrara und Bologna, mit der Ungunst eines beweglichen Baugrundes zu kämpfen, die fast alle Bauten mit der Zeit krumm und schief werden liess, so waren diese

Nachtheile nirgends so stark wie in Pisa, wo der sumpfige und überdies vulkanischen Einflüssen unterworfene Boden die bedenklichsten Senkungen veranlasste, und schon während der Bauführung zu mannigfachen Ausgleichungen und Verankerungen zwang. Die Erfahrungen an den beiden beschriebenen Gebäuden, wo fast Alles ausser Loth und Waage steht, mussten den Architekten des 1174 begonnenen Campanile mahnen, besonders vorsichtig zu Werke zu gehen. Allein weder Pfahlrost und Unterbau, noch ungewöhnliche Mauerdicke des Thurmcylinders vermochten den Bodenbewegungen Trotz zu bieten, und schon bei jeder der drei unteren Etagen sah man sich behufs Wiederherstellung des Niveaus zu ausgleichenden Höhenzusätzen an der Südseite gezwungen (3 cm am zweiten, 4 cm am dritten, 7 cm am vierten Geschoss). Nun wurde der Bau eingestellt (1186), doch auch eine fünfzigjährige Pause änderte an dem fatalen Prozess nichts, denn während des Baues der fünften Galerie ward wieder eine Senkung um 11 cm constatirt, und diese Neigung nahm nicht blos zu während des Weiterbaues seit 1350, sondern auch nachher, so dass jetzt, trotz der an jedem Stockwerke wiederholten Ausgleichungen, der oberste Punkt der Axe gegen den untersten um annähernd $4^1/_2$ m überhängt. Die Aussenbehandlung des cylindrischen Thurmes schliesst sich eng an jene der Domfaçade und -Apsis wie des Baptisteriums (vor der Gothisirung des letzteren) an. Auf dem mit Halbsäulen und Blendbogen geschmückten Erdgeschosse erheben sich sechs Säulengalerien, welche endlich mit einem achten, etwas eingezogenen Geschoss, das wieder blos mit Halbsäulen geschmückt ist, endigen; der jedenfalls beabsichtigte Kegelhelm kam nie zur Ausführung. Die Höhe des Baues (jetzt fast 55 m) gab bei der durch die beiden schon vorhandenen Bauten gegebenen Etagen-Anordnung Gelegenheit zu gesteigertem Aussenreichthum, der, mit hoher Feinheit der Details verbunden, dem Domcomplex und der pisanischen Architektur überhaupt eigen ist, und die Gliederung des Innern übertrifft. Während aber auch dieser Glockenthurm isolirt steht, kann es nur tröstlich erscheinen, dass die Neigung desselben nicht nach der Seite der Cathedrale gerichtet ist.

Diese pisanische oder richtiger in Pisa am höchsten entwickelte Bauweise fand in einem grossen Theile von Toskana so enge Nachahmung, dass der stylistischen Unterscheidungen zwischen den Vorbildern und den Bauwerken von Siena, Lucca, Pistoja und selbst von Florenz in dieser Zeit nur wenige zu constatiren sind. Der Dom S. Martino zu Lucca (1050—1070) zeigt in seinen hierhergehörigen Theilen den engsten Anschluss an den Pisaner Dom. Florenz hatte freilich schon frühzeitig nicht ohne Selbständigkeit einigen Anlauf genommen. Doch

verräth auch das vielleicht schon 1013 in seiner gegenwärtigen Gestalt erbaute S. Miniato al monte, im Innern der altchristlichen Basilica noch ziemlich nahe, äusserlich einige Verwandtschaft mit Pisa. Bei dem Baptisterium von Florenz aber, dessen untere Theile möglicherweise schon aus dem 6. oder 7. Jahrhundert stammen und bei longobardischer Bauführung sogar noch Einflüsse vom Pantheon verrathen, fällt der Löwenantheil dem Umbau von 1120—1150 zu, wobei römische und ravennatische Einwirkungen sich zu kreuzen scheinen, während das Aeussere, soweit noch mittelalterlich, manche S. Miniato verwandte Motive darbietet. Charakteristisch ist den florentinischen Werken dieser Zeit das Incrustationsverfahren der Ziegelwände mit verschiedenfarbigen Marmorplatten, deren Wechsel allerdings eine ähnliche Erscheinung ergab wie in Pisa, wo sie indess durch Schichtenwechsel der Marmorquadern erzielt ward.

Eine besondere Rolle spielt Toscanella, das in dieser Epoche, weil erst 1295 durch Bonifaz VIII. dem Kirchenstaate einverleibt, zu Toskana gerechnet werden muss. S. Pietro, 628 gegründet, stammt in seiner jetzigen Gestalt im Wesentlichen von dem Umbau von 1039 bis 1090. Die Verwandtschaft des ungefähr gleichzeitigen St. Miniato ist nicht zu verkennen, wenn sich auch das longobardische, wohl von Spoleto her einwirkende Element stärker als in Florenz geltend macht. Vielleicht dürften sich auch manche unteritalische Anklänge durch den Umstand erklären, dass Spoleto 967 mit Benevent vereinigt worden war. Dem Umbau von S. Pietro folgte unmittelbar jener von S. Maria novella, einer wie S. Pietro dreischiffigen flachgedeckten Basilica, welche jedoch von den pisanisch-florentinischen wie römischen Einwirkungen sich noch viel weiter entfernt und die nordischen Einflüsse noch entschiedener betont zeigt.

Unteritalien und Sicilien waren während des Mittelalters unter sehr verschiedene Culturströmungen gerathen, welche nicht verfehlen konnten, der Baukunst ein eigenartig gemischtes Gepräge zu verleihen. Nur kurze Zeit der altchristlichen Kunst abendländischer Richtung huldigend, mussten die beiden Länder, von allen italienischen Gebieten am längsten unter byzantinischer Herrschaft, eine der ravennatischen Weise verwandte Umbildung erfahren, welche indess von Benevent aus wohl auch einige longobardische Einwirkungen empfing. Ob dann der arabische Styl schon von vornherein stark auf die christliche Bauthätigkeit einwirkte, ist sehr fraglich, da mit der Besitznahme der Länder durch die Araber die christliche Bauthätigkeit unterdrückt wurde. Merkwürdigerweise scheint dieser Einfluss erst gewachsen zu sein, als den

Mauren die Herrschaft von den Normannen abgenommen wurde, welche wenigstens in Sicilien mehr Cultur von den Besiegten übernahmen, als sie selbst mitgebracht hatten. Denn wenn auch in Apulien die sich nun entwickelnde Bauweise auf byzantinischer Basis verbleibt, deren longobardische Elemente sich leicht mit den verwandten normannischen verschmolzen, so giebt in Sicilien der vorschlagende maurische Ton der sonst ähnlichen Combination ein ganz besonderes und höchst bedeutsames Gepräge.

Roger, seit 1061 Eroberer von Sicilien, der die normannischen Bauten seiner nordfranzösischen Heimat kennen musste, übrigens auch sofort einen Normannen, Robert von Evroult, zum kirchlichen Haupt der Insel erkor, scheint allerdings seinen Burgen und Kirchen den heimatlichen Typus haben geben zu wollen. Da er aber seine Bauleute „überall her" berief, konnten auch die bisher auf der Insel und sonst in Italien herrschenden Bauformen nicht vermieden werden, so dass eine reine Uebertragung der Bauweise der Normandie wohl nicht möglich war. Namentlich nicht mehr, als seit der Capitulation von Palermo (1072) Roger einige Moscheen in Kirchen umwandeln liess. Die Neigung seines Sohnes und Nachfolgers Roger II. aber, welcher die Sarazenen bis zu einem Grade begünstigte, der ihm selbst den Bann zuzog, lassen nicht zweifeln, dass seine Bauten noch entschiedener nach dieser Seite hinwiesen, wie denn auch die Ruinen seiner beiden westlich und südöstlich von Palermo liegenden Paläste Menani und Favăra (beide 1120 begonnen) die muhammedanischen Vorbilder direkt verrathen.

Die Cultbauten dieser Zeit waren in der Hauptsache einerseits bei byzantinischer Kuppelung und Ausstattung des Presbyterialraumes, anderseits bei basilikaler Schiffanlage, Säulenstellung und Horizontaldeckung geblieben. Dies konnte um so leichter geschehen, als sich die islamitische Kunst von vornherein in die beiden Formen gefunden und sich des antiken Säulenvorrathes ebenso weitgehend bedient hatte, wie es bei den Christen üblich war. Es scheint aber, dass von Anfang an der Spitzbogen an Archivolten, Scheid- und Gurtbogen, Fenstern u. s. w. zu ausgedehnter Anwendung kam, wodurch sich die Annahme begründet, dass diese Neuerung nicht von den Normannen aus der Normandie mitgebracht, sondern von diesen an den maurischen Bauten vorgefunden worden sei. Denn wenn in Frankreich Spitzbogen vor der Mitte des 11. Jahrhunderts überhaupt vorkommen, so erscheinen sie sehr vereinzelt und fast nur an Tonnengewölben, und fehlen an den sicher um 1066 datirbaren Hauptbauten von Caen in der Normandie, wenigstens in deren älteren Theilen, durchaus. Wo sich normannischer Einfluss in Sicilien

sicher zeigt, wie an den Portalen mit Schachbrett-, Flechtwerk- und Zickzackmustern, bleibt vielmehr der Rundbogen in Kraft.

Zu einem gewissen Abschluss war die angedeutete Combination schon mit dem Bau der Kathedrale von Cefalù (1131—1148) gekommen. In Palermo ist der arabische Einfluss überwiegend, wie die 1132 begonnene Capella palatina zeigt. Von der älteren Anlage der Kathedrale daselbst, gleichfalls von Roger II. stammend, ist wenig mehr erhalten, um so mehr von der 1132 gegründeten Kirche S. Giovanni degli Eremiti, einem Kuppelbau von rein byzantino-arabischem Gepräge mit wenig abendländischer Zuthat (Fig. 197). In völlig byzantinischer Anlage wurde auch S. Maria dell' Ammiraglio (la Martorana) gebaut, maurischen und normannischen Elementen nur in den Aussenzierden einigen Raum gewährend.

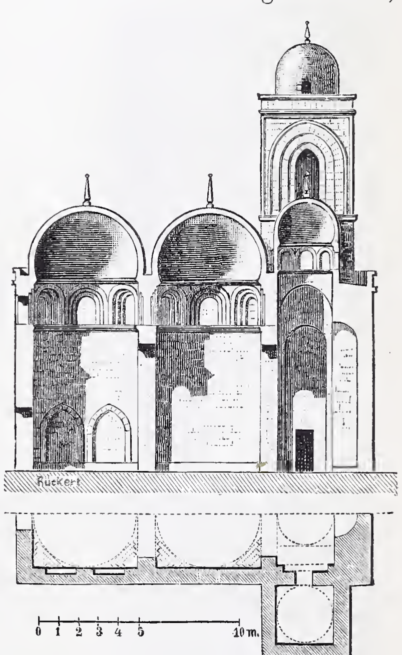
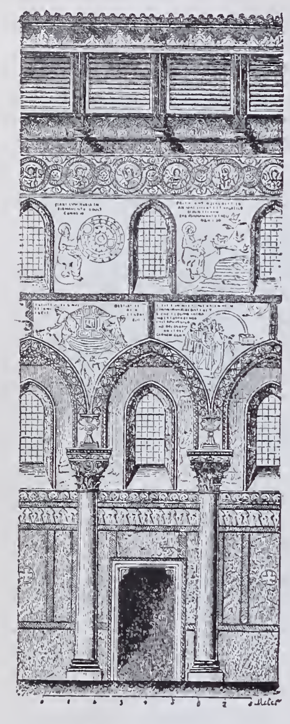
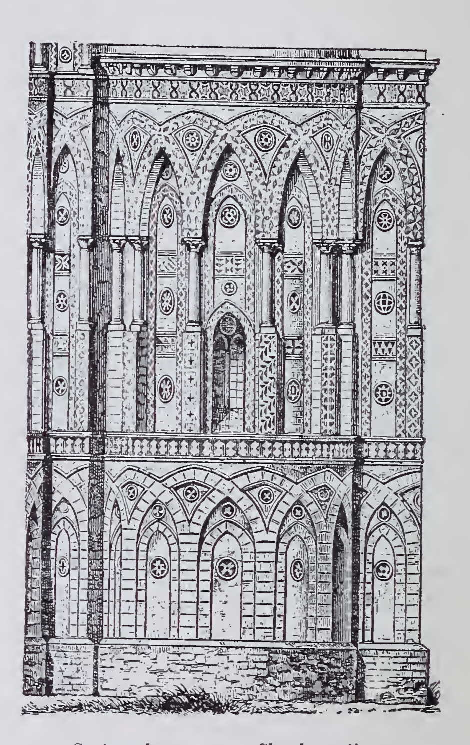


Fig. 197. Plan und Durchschnitt von S. Giovanni degli Eremiti in Palermo.

Die Inclination zum Sarazenenthum nahm aber noch zu unter Wilhelm I., dem Erbauer der Zisa, und besonders unter Wilhelm II., während dessen Regierung der mächtige Bau der Kathedrale von Palermo (1170 bis 1185) sich erhob, der leider durch die Restaurationen von 1652 und 1781 bis 1801 wenigstens im Innern seine einstige Gestalt völlig verloren hat. Für diesen Verlust entschädigt aber die Perle sicilianischer Bauten dieser Epoche, der 1173—1182 entstandene Dom von Monreale, welcher durch die verständnissvolle Restauration von 1816—1859, statt wie der Dom zu Palermo heillos entstellt zu werden, wieder auf den ursprünglichen Stand zurückgeführt worden ist. Die Formelemente der verschiedensten Nationen, welche seit der altchristlichen Zeit Unteritalien und Sicilien bevölkert haben, erscheinen hier zu einer Einheit verwachsen, welche geradezu als sicilischer Styl geltend gemacht werden könnte: jedenfalls wäre damit eine passendere Bezeichnung gewählt, als sie in der vulgären Benennung desselben als des normannischen liegt. Die basilikale Plangestalt in ihrer longobardischen Umbildung, die byzantinische Wandbehandlung namentlich der Chorpartie, die maurische Spitzbogenform,

mit Stelzung und (am Choräusseren) Bogenkreuzung, endlich die normannischen Verhältnisse, Thurmformen u. s. w. lassen sich ja noch herausfühlen, aber der Eindruck eines Conglomerats wie an der Capella palatina hat dem der Verschmelzung und Durchdringung zum einheitlichen Guss Platz gemacht. Und mit dem Reichthum verbindet sich die liebevollste Sorgfalt der Durchführung nebst einer spielenden Eleganz und Freiheit des Details, welche besonders den Kreuzgang zu einer der





System des Langschiffs im Innern. System der äusseren Chordecoration.

Fig. 198 u. 199. Von der Kathedrale zu Monreale.

reizendsten Schöpfungen mittelalterlicher Baukunst erhebt. Ein Uebergewicht des Normannischen ist dabei entschieden nicht zu constatiren, und darum das Zusammenfassen dieses sicilischen Styles mit jenem der Normandie und Englands ganz unstatthaft. Ebenso wenig kann umgekehrt von einem massgebenden Einfluss desselben auf den gothischen Styl gesprochen werden, obgleich die durchgängige Spitzbogigkeit bei so früher Bauzeit allerdings überraschend ist (Fig. 198 und 199). Nichts aber vermag mehr als dieser Bau die von den Zeitgenossen und nächsten Nachfolgern gepriesene Blüthe der Insel unter Wilhelm II. zu illustriren, mit welcher sich Abul Hakem's († 995) goldenes Zeitalter wiederholte.

Denn Wilhelm's Palastbau der Kuba (1182 vollendet?), der übrigens das maurische Element stärker betont, bietet durch seine geringere Erhaltung nicht mehr das glänzende Bild. Diesem Höhepunkt folgte jedoch ein rascher Niedergang. Schon die Kämpfe nach Wilhelm's II. Tode zerrütteten die Wohlfahrt Siciliens so unheilbar, dass auch die Herrschaft Kaiser Friedrich's II. sie nicht wiederherzustellen vermochte. Die Bauthätigkeit der letzten Hohenstaufen grenzt übrigens schon an eine andere Periode.

In Unteritalien hatten die Normannen neben der byzantinischen Bauweise die longobardische Umbildung des Altchristlichen wenigstens gleichwerthig vorgefunden. Im 11. Jahrhundert begegnen wir auch ein-



Fig. 200. S. Maria del Gradillo zu Ravello.

zelnen Gewölbebauten, welche südfranzösischen Einfluss vermuthen lassen. So in S. Maria Immaculata zu Trani, wo den drei byzantinischen Kuppeln des Mittelschiffs halbe Tonnengewölbe in den Seitenschiffen entsprechen, während sich in S. Maria Assunta zu Altamura wenigstens ursprünglich neben den Halbtonnen der Emporen ganze Tonnengewölbe über dem Mittelschiff hinzogen. Dass die spitzbogigen Tonnengewölbe der Seitenschiffe von der Kathedrale zu Siponto an die Stelle von Halbtonnen getreten sind, ist freilich nur eine Vermuthung, möglich bleibt jedoch, dass die Spitzbogentonne aus dem Vorbilde der Halbtonne entstanden sei. Vom Ende des 11. Jahrhunderts an werden normannische und sarazenische Elemente zwar häufiger, doch nie überwiegend, auch gelangte die unteritalische Architektur nie zu dem charakteristischen Gepräge und zu der Bedeutsamkeit der sicilischen. S. Maria del Gradillo zu Ravello (Fig. 200) giebt das Mischungsver-

hältniss byzantinischer, lombardischer und sicilischer Bauweise am anschaulichsten, das sich übrigens auch ganz ähnlich in Amalfi, Salerno, Gaeta u. s. w. beobachten lässt. Das spitzbogige System tritt dann schon 1180 in der Benediktinerkirche S. Nicolo e Cataldo zu Lecce auf, und zwar in den Arkaden wie in den gegurteten Tonnengewölben. Gestelzte Spitzbogen haben auch die aus der Zeit um 1200 stammenden Theile des Duomo vecchio zu Neapel, wie auch die 1209 begonnene Kathedrale zu Rapolla. Die Wege der Gothik begannen erst die Anjou's mit dem Jahre 1269 einzuschlagen, doch lassen auch sie lange noch die Nachwirkungen jener Combination durchfühlen, mit welcher Unteritalien der Entwicklung der übrigen Staaten Italiens gerecht zu werden bestrebt war.

B. Frankreich.

Ebensowenig als in Italien findet sich die Einheitlichkeit baukünstlerischer Raum- und Formgestaltung, welche wir trotz aller Mannigfaltigkeit in den verschiedenen deutschen Landen verfolgen konnten, gleichzeitig in Frankreich. Die einheimische keltisch-gallische Race, die nur mehr im Westen die vorherrschende geblieben, war in den übrigen Landestheilen von zu verschiedenen Eindringlingen und in zu ungleichem Verhältnisse zersetzt worden, als dass sich ein auch nur annähernd gleichartiger Typus hätte entwickeln können. Namentlich bildete sich der schroffste Gegensatz zwischen den südlichen und den nördlichen Küstengebieten. Im Süden, wo der Einfluss der antiken Culturhalbinseln durch die fast tausendjährige griechisch-römische Occupation festgewurzelt war, blieb das römische Element, auch durch die Westgothen wenig alterirt, überwiegend. Im Norden dagegen, wo sich die Eingebornen von Osten und Norden her stetig gegen Westen gedrängt sahen, mischten sich germanische Anschauungen mit den von der römischen Cultur nur oberflächlich berührten keltischen Elementen. Zwischen diese Gegensätze hinein schoben sich dann vermittelnd die Leistungen der zwischenliegenden Binnenlandschaften, namentlich der östlichen, welche auch manche Anregung von den Rheinlanden her empfingen, während den westlichen Landstrichen von der Pyrenäenhalbinsel her wohl wenig abfiel.

Die regere Bauthätigkeit findet sich am Anfange der in Rede stehenden Periode in Südfrankreich.*) Wenn schon am Rhein das Vorhandensein römischer Ueberreste das Festhalten an classischen Tradi-

*) H. Revoil, Architecture Romane du Midi de la France. 3 vol. Paris 1873.

tionen, Techniken und Formen hauptsächlich bedingte, so musste sich dies noch deutlicher im Rhônegebiet (Provence, Dauphiné und Languedoc) aussprechen, wo sich noch jetzt verhältnissmässig mehr römische Ueberreste erhalten haben, als, Rom und Pompeji ausgenommen, selbst auf italienischem Boden. In der That äussert sich hier der kirchliche Aufschwung, wie er um das Jahr 1000 durch alle christlichen Lande ging, mehr durch gesteigerte bauliche Unternehmungslust als durch den Eintritt einer neuen Bauform. Denn die centralen Anlagen sowohl wie die eigenartigen einschiffigen Langkirchen mit tonnengewölbten Decken waren schon früher vorhanden, ja es scheint sogar, dass sie schon in altchristlicher Zeit neben der importirten Basilikalform aus den römischen Bauüberresten der Provinz sich herausgebildet haben. Bietet doch schon das Innere des schönen Tempels zu Nîmes das Vorbild zu den tonnengewölbten Kirchenschiffen dar, wie sie die Mehrzahl der Cultbauten dieser Gegend aus der romanischen Epoche zeigen. Auch die Gliederung des Tonnengewölbes durch einfache Transversalgurte, welchen innen Pilaster-Verstärkungen, aussen kräftige Strebepfeiler zu entsprechen pflegen, findet sich an manchen römischen Ueberresten vorgebildet.

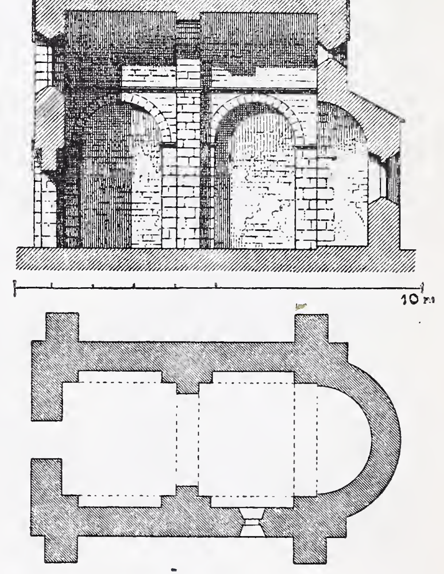


Fig. 201. Plan und Durchschnitt der Thomaskapelle zu Mollégès.

Die chronologische Reihenfolge des Erhaltenen zu sichern, ist freilich bis jetzt noch nicht gelungen. Im Allgemeinen sprechen die geringeren Dimensionen, die einfacheren Verhältnisse und Gliederungen, der engere Anschluss an classische Detailformen für höheres Alter, das Verdrängen der korinthischen Formen durch spezifisch romanische mehr für spätere Entstehung. Bemerkenswerth ist, dass in dieser Beziehung das Auftreten spitzbogiger Tonnenbildung statt der rundbogigen nichts entscheidet. Den Typus giebt am einfachsten die Thomaskapelle zu Mollégès (Bouches du Rhône), sicher hochalterthümlich, obgleich sie bereits ein leicht zugespitztes Tonnengewölbe aufweist (Fig. 201). Solidität und Schlichtheit dieser Anlage sind kaum zu überbieten. Das ein-

schiffige Langhaus wird in der Längsrichtung durch Blendarkaden, in der Querrichtung durch Gurtbogen, die auf einfache Lisenen gestützt sind, gegliedert, schmucklose Kämpfergesimse scheiden die Stützen von den Bogen. Die halbkreisförmige Apsis schliesst sich unmittelbar an das Schiff, drei Fenster besorgen die ganze Beleuchtung. Die ziemlich flache Giebelbedachung ist unter Vermeidung allen Holzwerkes auf eine Art von Beton gebettet, welcher auf das Tonnengewölbe aufgetragen

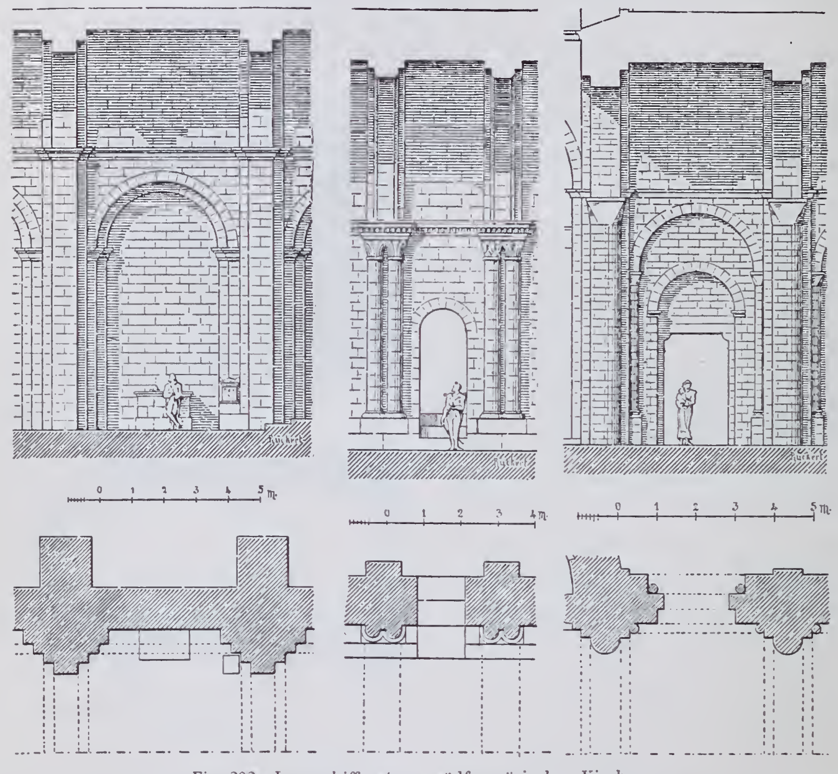


Fig. 202. Langschiffsysteme südfranzösischer Kirchen.
a. Aus S. Gabriel bei Tarascon. b. Aus S. Pierre-de-Reddes. c. Aus S. Martin-de-Londres.

ist. Der Eingang zeigt einen entlastenden Blendbogen über dem Sturzblock, sonst findet sich ausser den kräftigen Streben an den vier Ecken und dem vortretenden Halbrund der Apsis keine weitere Plan- oder Aufbaugliederung am Aeusseren.

Das gegebene Grundriss- und Constructionsprinzip begegnet in den meisten Fällen, nur in etwas verschiedener Ausbildung. Sobald die Bauten über Kapellendimensionen hinausgehen, ist die dargestellte Einfachheit seltener (S. Quenin zu Vaison) und nur ausnahmsweise fehlt in horrender Kahlheit die Pilaster- und Gurtbogengliederung ganz, wie in der

Prioratskirche zu Grandmont (Hérault) oder in der Kirche von Six-Fours (Var). In der Regel wird vielmehr eine höhere Belebung durch Verdoppelung der Pfeiler-Vorlagen angestrebt, wie dies die Kapelle S. Gabriel bei Tarascon (Fig. 202a), die Kirche von Saintes-Maries (Bouches-du-Rhône) und die Abteikirche von Montmajour bei Arles aufweisen. Wird bei diesen durchaus rechtwinkligen Verstärkungen schon durch die Vermehrung aller Kanten und damit der Schattenlinien eine vortheilhafte Wirkung erzielt, so gewinnt diese einen noch mehr künstlerischen Charakter in jenen selteneren Fällen, wo Halbsäulen an die Stelle der Pilaster oder mit diesen in Verbindung treten. So an der Peterskirche von Reddes (Hérault), wo sie paarweise an die Wand gestellt, den reich gegliederten Gurtbogen als Auflager dienen

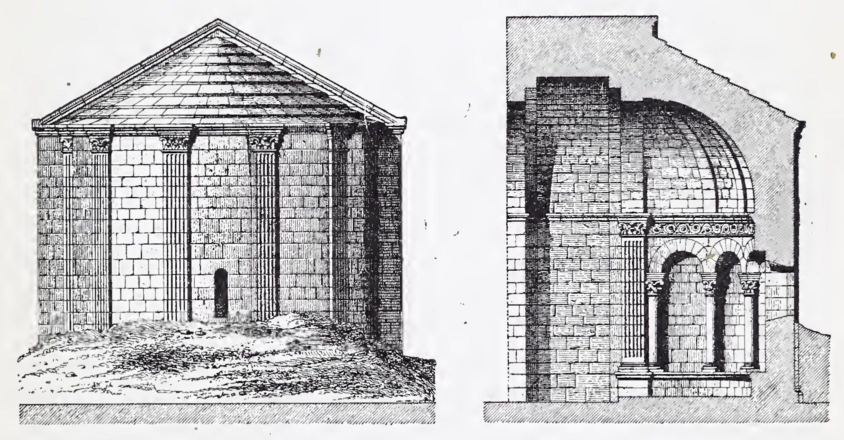


Fig. 203. Aussenansicht und Querschnitt der Apsis von S. Jean-de-Moustier.

(Fig. 202b) oder in der Kirche S. Martin zu Londres, welche indess, der classischen Tradition schon sehr fern stehend, durch seine Trapezkapitäle wie durch Lisenen und Bogenfries an Einflüsse gemahnt, die östlich und zwar in Oberitalien gesucht werden müssen (Fig. 202c). Doch gingen diese Einflüsse nur selten so weit, dass man auch, wie ausnahmsweise an der Kirche zu Thor (Vaucluse) den Pfeilern entsprechend Kreuzgewölbe an die Stelle der Tonnengewölbe setzte.

Der meisten Berücksichtigung in künstlerischer Beziehung hat sich die Apsis zu erfreuen. Regel ist hier korinthischer Pilaster- und Halbsäulenschmuck mit horizontalen Gebälken oder mit Blendarkaden, die Pilaster aussen, die Halbsäulen im Innern, die letzteren im Halbkuppelgewölbe in radianten Gewölberippen ausklingend. Das Motiv hierzu geht jedenfalls über unsere Periode hinauf, wie (Fig. 203) die Apsis von der Johanneskirche von Moustier (Arles), muthmasslich karolingische Ent-

stehungszeit, beweist. Hier erscheinen die Details noch so classisch, dass man das Werk für frühchristlich halten könnte, wenn nicht die Gebälklosigkeit der Aussenpilaster dagegen spräche. Aehnlich bei schlankeren Formen ist das Apsisinnere von S. Quenin in Vaison, oder die Apsis von Saintes-Maries (Bouches du Rhône). In anderen Kirchen, wie in S. Ruf bei Avignon oder zu Cavaillon (Vaucluse) gaben die Arkaden der Apsis Veranlassung zu vermehrter Fensterdurchbrechung. Einige wenige verrathen dabei mehr spezifisch romanische Formgebung, wie die Peterskirche von Maguelonne (Hérault), wo eine Art von Bogenfries auftritt, oder die Kirche zu Thor, welche in den Details eine verhältnissmässig späte Zeit erkennen lässt. Sonst bleiben die architektonischen Glieder classisch korinthisch, und zwar nicht blos die Säulen und Pilaster, sondern auch die Gesimse, an welchen Blattleisten, Eierstäbe, Kragsteindeckungen u. s. w. vorherrschen.

Dasselbe Festhalten an der classischen Tradition verrathen auch die Portale, auf deren Ausschmückung sich die künstlerische Belebung der Façade zu beschränken pflegt. Das Motiv der Aedicula bleibt hier lange Zeit bevorzugt, meist mit etwas abbrevirtem Gebälk über den Halbsäulen und in etwas steilerer Giebelbildung. Rundbogen spannen sich entweder über die Aedicula oder unter das Horizontalgebälk, wie in S. Gabriel bei Tarascon, in Notre-Dame-des-Doms zu Avignon und in der Kirche zu Thor, doch finden sich auch nicht selten die flankirenden Halbsäulen unmittelbar mit Bogen verbunden. Das unsichere Tasten der Frühzeit führt endlich zu dem üppigen Typus des 12. Jahrhunderts, wie er in den glänzenden Portalbildungen der 1116 begonnenen Kirche von S. Gilles (Gard) oder in dem vielleicht von 1154 stammenden Portal von S. Trophime in Arles (Fig. 204) begegnet. Doch bleibt auch hier die korinthische Säule nach Verhältnissen und Formen in Kraft, wie auch der classische Horizontalismus in dem Gebälk unter den Bogen sich geltend macht. Ebenso fusst das Decorationsprinzip sowohl im figürlichen wie im ornamentalen Theile noch immer auf römischer Tradition.

Wenn aber auch das basilikale Schema in der romanischen Frühzeit gegen die einschiffigen Tonnenanlagen mehr und mehr Terrain verlor, so konnte es doch nicht ganz in Vergessenheit gerathen. In vielen Fällen sprach das Bedürfniss zu laut für die Planerweiterung, als dass man nicht auf das mehrschiffige System zurückgekommen wäre, wenn man auch auf die einmal eingebürgerte Wölbung nicht mehr verzichten wollte, da die Vortheile derselben zu sehr auf der Hand lagen. Die Tonnengewölbe der Seitenschiffe aber führten nach verschiedenen Ver-

suchen zu einer Lösung des Problems, welche für die Folge von äusserster Wichtigkeit werden sollte.

Das Nächstliegende war, die niedrigen Seitenschiffe ebenso wie das Mittelschiff nur mit verhältnissmässig kleineren Tonnengewölben abzudecken, welche über ihren sanftgeneigten Pultdächern zur Anbringung der Fenster des Mittelschiffes genügenden Raum liessen. So findet sich dies z. B. in der Kirche zu Guillem-du-Désert (Hérault),

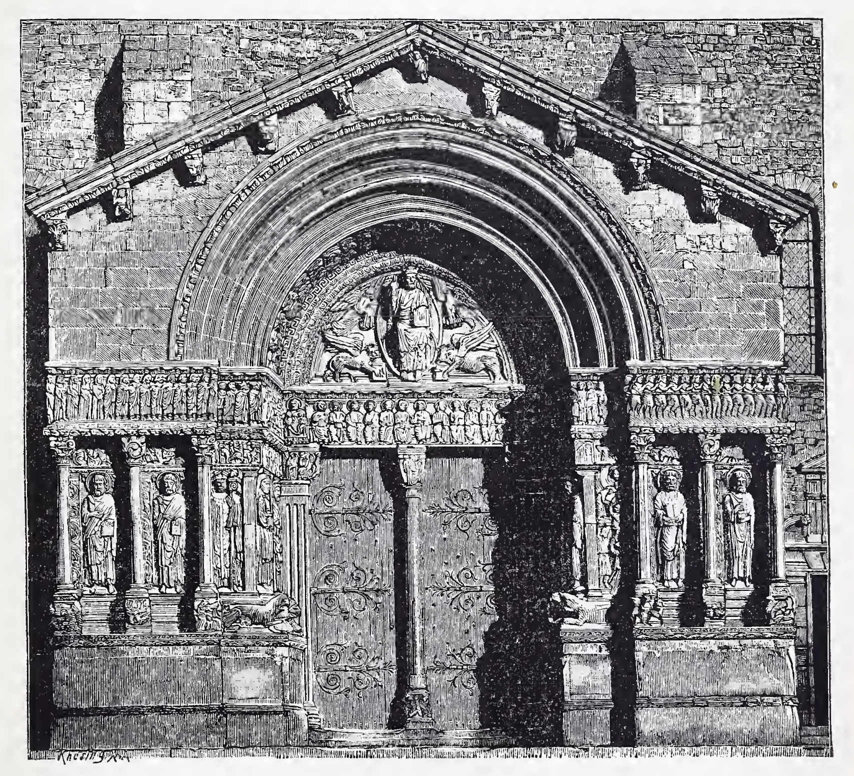


Fig. 204. Portal von St. Trophime zu Arles.

welche freilich eine sehr frühe Datirung nicht erlaubt, indem das Zurücktreten des classischen Details hinter specifisch romanischen Formen in Portalbildung, Capitälen, übereckgestelltem Zahnschnitte, Bogenfriesen u. s. w. vielmehr auf spätere Zeit, die Zwerggalerie der Hauptapsis sogar auf oberitalienischen Einfluss hinweist (Fig. 205 a). Entschieden landeigener stellen sich die Ueberreste von S. Honorat auf der Insel Lérins (Var) dar, welche es nur leider nicht sicher erscheinen lassen, ob beide Abtheilungen der Kirche, die mit der rundbogigen und jene mit der spitzbogigen Tonnendecke, auf das 11. Jahrhundert zurück-

reichen. Hier haben wir eine Anlage, welche mit dem Hallensystem verwandt, die drei Schiffe unter einem Dach, somit die basilikale Ueberhöhung des Mittelschiffes aufgegeben zeigt. Während aber der rundbogige Theil (Fig. 205b) auch in den gleichwohl sehr schmalen Seitenschiffen noch die volle Tonnenbildung darbietet, erscheint in dem spitzbogigen Theile die Seitenschiffdeckung nur mehr in halbirten Tonnengewölben ausgeführt (Fig. 206a). Wann diese folgenreiche Abweichung von der traditionellen Gewölbetechnik zuerst gemacht wurde, wissen wir nicht, doch scheint zwischen den beiden Wölbungsarten, wie sie die

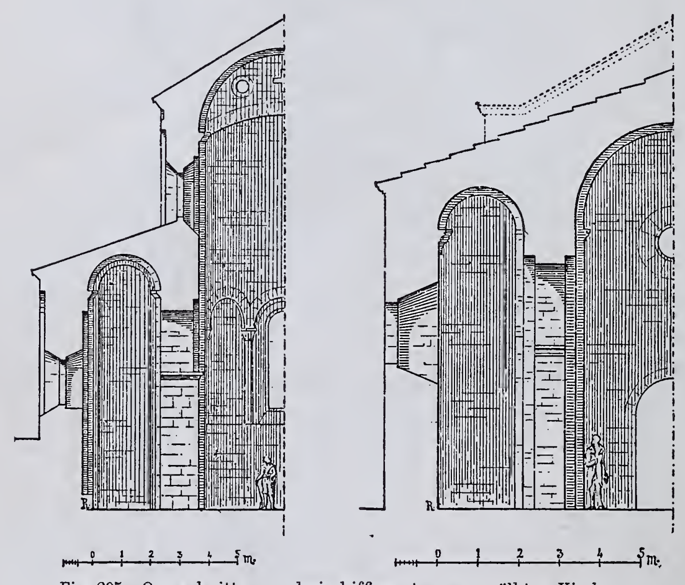


Fig. 205. Querschnitte von dreischiffigen tonnengewölbten Kirchen.
a. Von St. Guillem-du-Désert (Hérault). b. Von St. Honorat auf der Insel Lérins.

West- und Osthälfte von S. Honorat darbietet, eine dritte zu liegen, welche die Seitenschiffe ebenfalls in spitzbogigem Tonnensystem gedeckt zeigt, jedoch so, dass die Gewölbe zu zwei Drittheilen, nämlich an den inneren Schenkeln verkürzt, ausgeführt sind. So z. B. in der Abteikirche zu Silvacanne (Bouche du Rhône). Das Tastende des letzten Verfahrens wird noch deutlicher an der Klosterkirche zu Vaison (Vaucluse), wo die Zweidritteltonne der Seitenschiffe unregelmässig abgerundet, der Rest von Ueberhöhung des Mittelschiffes aber dazu benutzt wird, Oberfenster anzubringen, welche freilich schon in das Gewölbe selbst hineingedrängt sind (Fig. 206b).

Das Schwerfällige, Düstere und Gliederungslose dieser Anlagen im Gegensatze gegen das Ebenmässige der gewölbten romanischen Bauten

Deutschlands ist empfindlich, ja beleidigend. Jedenfalls ist es auch nicht allein durch die klimatischen Verhältnisse Südfrankreichs bedingt und entschuldigt, wenn immer der heisse Süden mit seinem grellen Lichte auf kühle Gewölberäume mit wenig Fensterausschnitten hinwies. Denn diese Rücksicht konnte nicht hindern, eine organischere Plangestaltung zu finden, als die hier landläufige ist, welche nur in Ausnahmefällen von befriedigender Innen- und Aussenwirkung erscheint. In der Regel nämlich strebte man nach einer Art von Querschiffbildung, wie sie sich auch an den einschiffigen Anlagen durch Ansätze von zwei Nebenkapellen

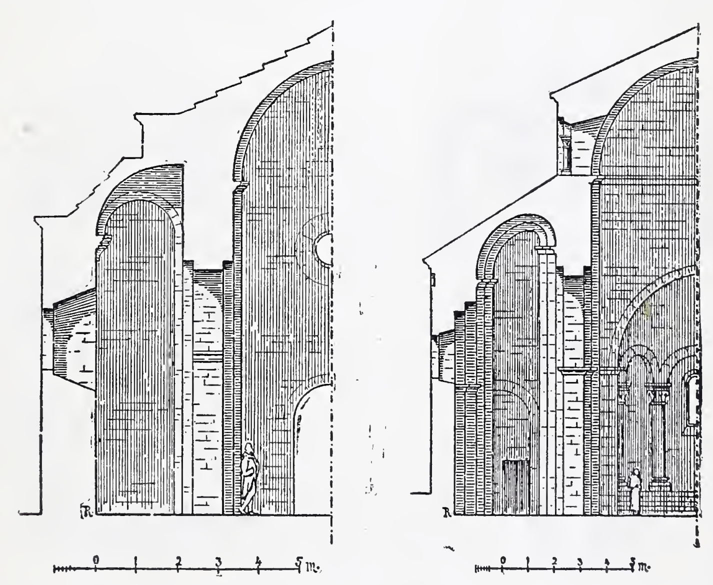


Fig. 206. Querschnitte von dreischiffigen tonnengewölbten Kirchen.
a. Von St. Honorat auf der Insel Lérins. b. Von der Klosterkirche zu Vaison.

neben die Hauptapsis angebahnt hatte, aber man wusste sie weder mit den Seitenschiffen noch mit dem Chor in Einklang zu bringen. Die künstlerische Unreife solcher Anlagen zeigt z. B. der Plan von S. Guillem-du-Désert (Hérault), welcher dies Schwanken zwischen Querschiffbildung und Seitenkapellen noch deutlich zeigt und die Hilflosigkeit in der Verbindung der Chorpartie mit dem Schiffe nicht verkennen lässt (Fig. 207). Klarer ist das Querschiff in den Abteikirchen von Thoronet (Var) und von Silvacanne (Bouches-du-Rhône) entwickelt, wo in der Querschiff-Ostwand jederseits, freilich nach aussen unkenntlich, zwei Altarnischen angebracht sind. Die letztere Kirche opfert sogar das Halbrund der Hauptapsis, welches hier durch einen geradlinigen Chorabschluss ersetzt wird. Nur in selteneren Fällen gelingt

die Chorbildung dadurch besser und organischer, dass, wie in Vaison (Fig. 208), die Seitenschiffe mit Unterdrückung des Querschiffes in Seitenapsiden abschliessen oder dass sie als Umgang mit Kapellenkranz um das Chorhaupt herumgeführt werden, wie dies die Kirche von S. Gilles (Gard), an die auvergnatische und burgundische Bauweise erinnernd, zeigt. Immer aber bleibt das Missverhältniss der zu engen und zu hohen Seitenschiffe bestehen, welches sich bei Halbtonnendeckung überdies mit einiger Unförmlichkeit des Deckenabschlusses verbindet. Allein es ist auch nicht zu verkennen, dass die Keime zu wichtigen Neuerungen in den hier auftretenden Constructionsgedanken lagen,

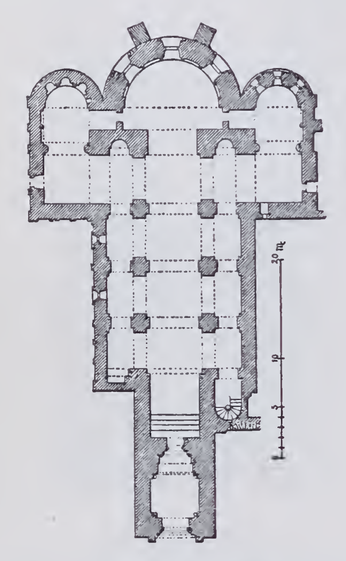


Fig. 207. Grundriss von S. Guillem-du-Désert.

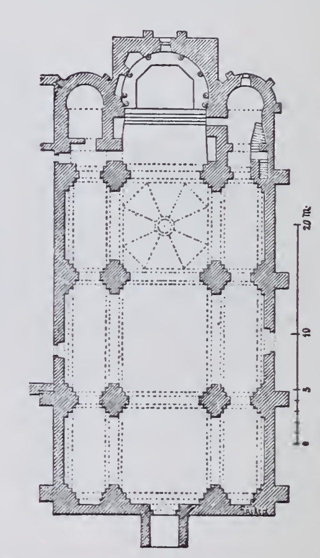


Fig. 208. Grundriss der Abteikirche zu Vaison.

nämlich in den Halbtonnen das Vorbild zu dem gothischen Strebewerk und in der frühzeitig, vielleicht aus den Halbtonnen entwickelten Spitzbogentonne der Fingerzeig zur Durchführung des ogivalen Princips.

Das Strebesystem war schon wiederholt wenigstens gestreift worden. Schon in der blossen Apsisbildung erscheint die Strebefunction erkannt und verwerthet, wie denn namentlich die gegen eine Kuppel gelehnten Halbkuppeln als etwas den gegen eine Tonne gelehnten Halbtonnen Analoges zu betrachten sind. In diesem Sinne sind auch die apsidenartigen Halbkuppeln in Frankreich häufig mit Kuppeln in Verbindung gesetzt. Nicht blos indem man im Längsbau eine Kuppelüberhöhung vor die Apsis setzte, wie in Notre-Dame-des-Doms zu Avignon oder in der Kirche zu Cavaillon (Vaucluse), sondern namentlich an Bauten

mit byzantinisirender Planbildung. Mehrere Kirchen von der Art der Kreuzkapelle zu Montmajour bei Arles zeigen das centrale Kuppelsystem mit quadratischem Grundplan des Hauptraumes und Apsiden an drei oder vier Seiten. Manchmal stehen auch diese apsidenreichen Kuppeln als Chorschluss mit der obenbeschriebenen Langschiffanlage in Verbindung, wie dies die Dreifaltigkeitskapelle auf der Insel Lérins oder S. Martin zu Londres zeigen.

Auf einem anderen Wege hatte man sich demselben Ziele an dem Centralbau des Münsters zu Aachen genähert, wo in den schräg ansteigenden Tonnen, welche die Kuppel umgeben und stützen, die Absicht des Strebewerks zwar ziemlich unorganisch, aber unverkennbar ausgesprochen erscheint. Näher steht unserem Strebesystem die Behandlung der Rundkirche zu Rieux-Merinville (Aude), deren vierzehneckiger Umgang sich in halbirtem Klostergewölbe gegen die siebeneckige Kuppel des Mittelbaues stützt. Doch hat diese Anlage für die Geschichte des Strebewerks aus dem Grunde wohl nur secundäre Bedeutung, weil die Entstehung des Baues im 11. Jahrhundert keineswegs gesichert ist. Ueberhaupt ist der Nachweis des Hervorgehens von dem Einen aus dem Andern bis jetzt noch nicht überzeugend geglückt und es bleibt immer noch möglich, dass die halbirten Tonnen der Seitenschiffe das Ergebniss von Constructionserwägungen waren, die mit den angegebenen Kuppelstützungen nicht zusammenhängen.

Der Thurmbau spielt in Südfrankreich eine untergeordnete Rolle. Auf das Bedürfniss bezüglich der Glocken sich beschränkend, begnügt man sich immer mit einem Thurm, der entweder an die Westfronte des Hauptschiffes (Notre-Dame zu Avignon), über die Kuppel vor der Apsis (S. Trophime zu Arles) oder, wobei freilich kleine Dimensionen vorausgesetzt werden, auf das Tonnengewölbe des Schiffes gesetzt wird (Silvacanne und Beaucaire). An eine Langseite des Schiffes angelehnt erscheint der Thurm von Notre-Dame d'Aubune bei Carpentras; an Notre-Dame von Vaison erhebt er sich sogar über einer der Apsiden. Die Form der Thürme ist meist dem quadratischen Plan entsprechend und im Aufbau etagirt; manchmal geht jedoch der rechtwinklige Unterbau in der Giebelhöhe des Schiffs in einen cylindrischen Aufsatz über, wie an dem stattlichsten aller romanischen Thürme Südfrankreichs, nämlich an S. Théodorit in Uzès (Gard), an welchem sich sechs reich mit Halbsäulen geschmückte Etagen über dem Basamentwürfel erheben. Offenbar unter auswärtigem (italienischem oder deutschem) Einflusse entstand der Thurm im Kirchhof von Puisalicon, wie dies auch die Lisenen und Bogenfriese des Thurmes von S. Trophime zu Arles verrathen, deren

oberstes wieder völlig classisches Geschoss jedoch erst aus dem vorigen Jahrhundert stammt. Oktogonale Formen kommen gelegentlich an den die Kuppeln überhöhenden Thürmen vor, wie an der Kirche von Bourg-Saint-Andéol (Ardèche) oder an Notre-Dame-des-Alicamps bei Arles, welcher bemerkenswerthe Bau mit seinen sechzehn offenen halbsäulengeschmückten Arkaden in einer Kuppelhaube abschliesst.

Bedeutender unter den Cultanlagen des Südens sind die an viele Kirchen sich anschliessenden Klöster, von welchen manche aus dieser Zeit stammende einen hohen Entwicklungsgrad zeigen. Kreuzgänge mit Pfeilerarkaden (S. Michel zu Fricolet) oder mit eleganten, der Wanddicke entsprechend gedoppelten Säulenstellungen (S. Sauveur in Aix) oder endlich mit Arkaden die von Pfeilern und Säulen alternirend getragen werden, sind noch in grosser Zahl erhalten. Von den letzteren

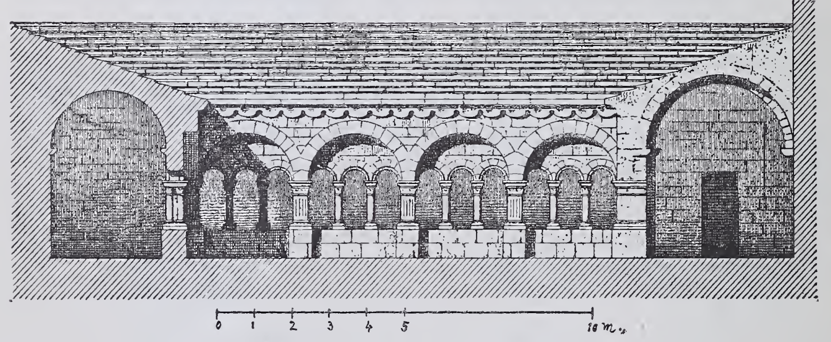
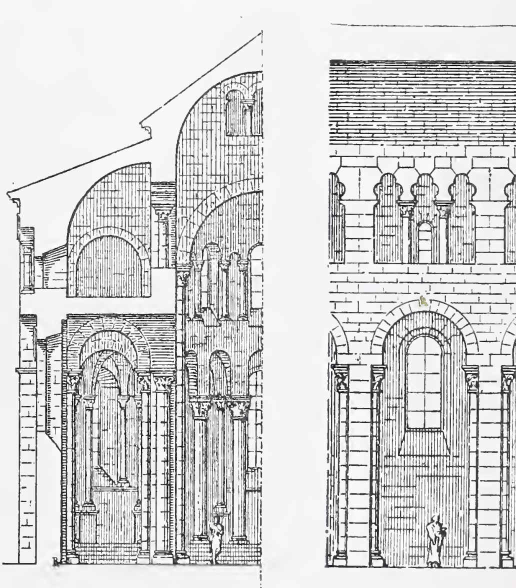


Fig. 209. Kreuzgang des Klosters von Vaison.

zeigt der Kreuzgang von S. Trophime in Arles die unter sich unverbundenen Pfeiler nach aussen mit canellirten Pilastern geschmückt. Meistens verbinden sich die Pfeiler über die Zwischensäulchen hinweg durch flache Blendbogen, welche die Säulen-Arkaden in einzelne Gruppengliedern, die aus zwei (Thoronet, Grandmont), drei (Vaison, S. Paul in Remy, Sénanque) oder vier Arkaden (Montmajour) bestehen. Vgl. Fig. 209. Dass dabei, abgesehen von den antiken Reminiscenzen des eigenen Landes, der Zusammenhang mit der Lombardei und mit Ligurien enger ist als mit Deutschland, ist augenfällig, auch durch die geographische Lage der Rhôneniederungen bedingt, es kann jedoch zur Zeit nicht gesichert werden, ob diese Formen im Rhône- oder Pogebiet früher zu suchen sind.

Die geschilderten Eigenthümlickkeiten finden sich aber nicht blos östlich und westlich von der Rhône, sondern auch, obgleich in minderer Geschlossenheit, darüber hinaus, und wenigstens in dem ganzen Küsten-

gebiet bis an die Pyrenäen, ohne wesentliche Besonderheiten. Mehr selbständige Bedeutsamkeit entfaltet die Auvergne. Dort hatte schon Bischof Namatius (446—462) zu Clermont Ferrand (Arverna) eine grosse von Gregor von Tours gerühmte Kirche mit kreuzförmigem Abschluss angelegt, auf deren Trümmern Bischof Sigonius in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts einen Neubau aufführte. Doch ist auch von diesem kaum mehr Namhaftes erhalten, denn die Kirche Notre-Dame-du-Port stammt nach ihrer gegenwärtigen Erscheinung frühestens aus der Mitte des 11. Jahrhunderts. Auch hier haben wir es mit einer Pfeilerbasilica zu thun, deren Mittelschiff durch ein fortlaufendes Tonnengewölbe und deren Seitenschiffe durch Halbtonnen geschlossen sind, welche die Ueberhöhung des Mittelschiffs strebebogenartig stützen. Allein die Seitenschiffe sind zweigeschossig, das Erdgeschoss ist in Kreuzgewölben nach Massgabe der Pfeiler abgedeckt; das Obergeschoss, durch kleine Fenster in den Längswänden beleuchtet, öffnet sich in einer dreitheiligen Emporengalerie nach dem Mittelschiff. (Fig. 210 und 211.)


Fig. 210. Querschnitt und System von Notre-Dame-du-Port in Clermont.

Geht schon dadurch der Bau über die provençalischen Vorbilder um einen Schritt hinaus, so erscheint doch von noch weit bemerkenswertherer Selbständigkeit die Kreuzanlage, welche im Rhônegebiet wenigstens in der Frühzeit noch durchaus fehlt, indem sich das Querschiff noch nicht mit einer Chorverlängerung verbindet. Und die Lösung des Problems tritt hier gleich mit einer constructiven Bedeutsamkeit entgegen, vor welcher alle Bauten Südfrankreichs zurückstehen. Zunächst ist die Kuppel der Vierung in ähnlicher Weise wie das Tonnengewölbe des Hauptschiffs von Halbtonnen gestützt, welche der Breite der Seitenschiffe entsprechend an Höhe beträchtlich über die letzteren gehoben, erst am Ansatze der Kuppel eingreifen. Die eigentlichen Kreuzflügel aber werden

von Tonnengewölben gebildet, deren Axe folgerichtig rechtwinklig auf der Axe des Mittelschiffes steht. Es bildet sich dadurch ein pyramidaler Aufbau, der ebenso im Kuppelscheitel gipfelt, wie unterhalb das Gewölbewerk der Seitenschiff-Emporen in dem Hauptbogen des Mittelschiffes. Und dieser ästhetisch gelungenen Anordnung entspricht, wie in jeder gesunden Bauschöpfung, der constructive Organismus, indem die äusseren niedrigeren Glieder gegen die ansteigenden inneren stützend wirken.

Während aber Langschiff und Querschiff durch Dürftigkeit der Gesims- und Kämpfergliederungen, gurtlose Tonnengewölbe und kleine Fensterdurchbrechungen noch an einer gewissen, der südfranzösischen Bauweise verwandten Kahlheit und düsteren Schwerfälligkeit leiden, erhebt sich die Chorbildung dadurch zu eleganter und gliederungsreicher

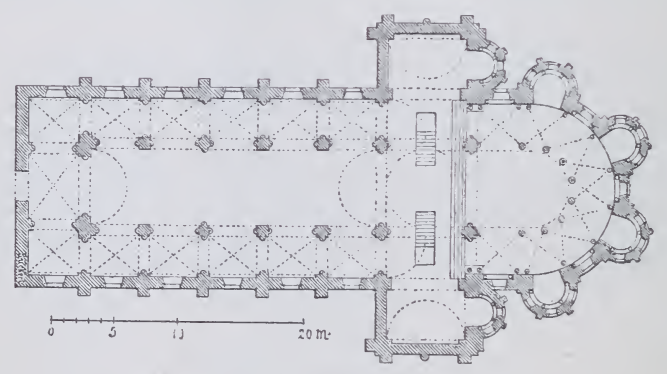


Fig. 211. Grundriss von Notre-Dame in Clermont.

Wirkung, dass die Seitenschiffe als Umgang um die Apsis gezogen sind. Denn dies führte dazu, die Hauptapsis auf Säulen zu stellen, wodurch der südfranzösische Blendarkadenschmuck der Apsiden zu der freien Durchbrochenheit eines wirklichen Säulenhalbkreises, gleichsam zur Ajourfassung, gelangte. Ferner legte es der grosse Halbkreis der Umgangswand nahe, einen Kranz von kleineren Apsiden in dieselbe zu brechen, welche hier zu vieren angebracht, in ihrer radianten Stellung auf das Centrum des Hauptaltars in der grossen Apsis hinwiesen und durch diese Beziehung ebenso sinnig wirkten, wie durch das stufenweise Ansteigen der vier Altarnischen zu dem etwas höheren Umgang, von diesem zur Hauptapsis und schliesslich zur Vierungskuppel. Wir wissen nicht sicher, ob beides hier zum erstenmale auftrat, gewiss aber ist, dass mit beidem dem Kirchenbau für Jahrhunderte die Wege gewiesen waren.

Diese gelungene und folgenreiche Anordnung erscheint endlich von

einer noch fast ganz classischen und wenigstens äusserlich reichen Dekoration begleitet, welche sich hauptsächlich in korinthisirenden Säulen und Halbsäulen, in Horizontalgebälken, Kragsteingesimsen u. s. w. ausspricht. Auch die musivischen, durch bunte Marmorverkleidung erwirkten Wandmuster gemahnen mehr an die frühchristliche oder karolingische Zeit. Würfelcapitäle und Bogenfries, selbst in Südfrankreich nicht ganz unbekannt, fehlen durchaus, ebenso findet die romanische Portalbildung hier keine Stelle. Bis in die sanftansteigenden Bedachungslinien, welche in dem rauhen Bergland keineswegs die klimatische Erklärung finden kann, wie in der Provence, erstreckt sich der classische Einfluss. Diese Erscheinung aber zwingt zu der Annahme, dass viel von den auvergnatischen Eigenthümlichkeiten und Vorzügen auf frühere Zeit, wenigstens auf die Anlage des Bischofs Sigonius (9. Jahrhundert) zurückgeht.

Und dass wir den Bau von Clermont nicht als vereinzelten glücklichen Griff, sondern als typisch für die Bauweise der Auvergne zu betrachten haben, erhellt aus dem wiederholten Vorkommen desselben Schemas in dem Gebirgsland des Puy de Dôme, Mont d'Or, Cézot, Cantal und Umgebung. Zu Issoire und Orcival findet sich die gleiche Bildung, einfacher in Volvic, Bourg-Lastie und St. Nectaire. Zu Conques, südlich von dem die Auvergne abschliessenden Aubrac-Gebirge, begegnet sogar noch eine weitere Entwicklung, indem die Emporen um die ganze Kirche einschliesslich Querschiff sich herumziehen. Am weitesten südlich vorgeschoben erscheint das auvergnatische Bausystem an St. Sernin zu Toulouse, gleichfalls noch aus dem 11. Jahrhundert stammend, eine fünfschiffige Anlage mit Kapellenkranz von fünf Apsiden ausser den vier Kapellennischen des Querschiffes, am weitesten nördlich an der Prioratskirche St. Etienne in Nevers, wohl aus der Mitte des 11. Jahrhunderts stammend und von Viollet-le-Duc zeitlich dem Bau von Clermont nach seiner dermaligen Gestalt sogar vorangestellt.

Den bestimmt ausgesprochenen, ziemlich engbegrenzten Typus und die von den ersten Anfängen an verfolgbare Eigenthümlichkeit einheimischer Entwicklung, wie die Provence und die davon unmittelbar beeinflussten Nachbarländer hat Burgund nicht aufzuweisen. Die burgundischen Bauten dieser Epoche machen vielmehr den Eindruck eines unsicheren Tastens und beweglichen Combinirens unter den verschiedenartigsten Motiven. Die südfranzösische Einwirkung, die antike Tradition nach Maassgabe der jeweilig vorhandenen Ueberreste, die nordfranzösischen Neuerungen und wohl auch deutscher Import halten sich vielmehr

bis zu dem Grade und in so ungleichen Lösungen der Aufgaben die Wage, dass von einem burgundischen Styl kaum die Rede sein kann.

In den südlichen Landstrichen Burgunds ist der von Lyon vermittelte provençalische Styl, in den der Auvergne benachbarten Theilen Westburgunds, den Landschaften Bourbonnois und Nivernois, der auvergnatische Styl nach dem Vorbilde von Clermont vorherrschend, in beiden Gebieten Tonnengewölbebau. Dass St. Etienne in Nevers möglicherweise der Hauptkirche von Clermont zeitlich sogar vorausgeht, wurde bereits berührt. Fast überall tritt der Chorumgang mit radiantem Kapellenkranz an die Stelle der einfachen Apsis, so dass sogar behauptet werden konnte, die Heimat dieser wichtigen Neuerung sei Burgund. Von den zahlreichen römischen Ueberresten genährt, bleiben die classischen Einflüsse besonders da in Kraft, wo jene selbst jetzt noch vorhanden sind, zumeist nach der speziellen Gestaltung der Ruinen an Ort und Stelle, wie z. B. noch in dem erst 1132 begonnenen Dom zu Autun das Motiv der antiken Porte d'Arroux an der Empore wiederkehrt. Im Ganzen räumen jedoch die classischen Detailformen vor einer selbständigen derberen Ornamentation mehr den Platz, als dies im südlichen Frankreich der Fall ist, wie namentlich die Phantasiecapitäle und Bogenzierden sich mehr den romanischen Bildungen der nördlichen Lande nähern. Auch finden sich neue Constructionsprobleme schon im südlichen Burgund versucht, wie z. B. in dem wahrscheinlich 1007 bis 1019 gebauten S. Philibert zu Tournus, wo mächtige capitällose Säulenschäfte ausser den Scheidbogen überhöhte Quergurten tragen, auf welche Tonnengewölbe statt in der Axenrichtung des Langschiffes in dessen Querrichtung gelegt sind.

Mit umfänglicheren Leistungen treten frühzeitig die nördlichen Theile Burgunds auf. Den Mittelpunkt eines lebhaften Aufschwunges scheint um das Jahr 1000 Dijon gebildet zu haben. Die damals von Abt Wilhelm gegründete Kirche S. Benigne, von welcher jedoch nur mehr die an den Chor angeschlossene Säulenrotunde sich bis zum Anfang dieses Jahrhunders erhalten hat, wird als das bewundernswertheste Werk Galliens und als geradezu unvergleichlich gerühmt. Die Rotunde und die Kreuzform des Planes der Basilica wie deren Doppelgeschossigkeit weisen auf lombardische Einflüsse, wie auch die nöthigen Säulen aus Italien herbeigebracht worden sein sollen. Der Erbauer Wilhelm, der Sohn Robert's von Volpiano bei Ivrea, war ja auch mit dem h. Majolus, dem Abt von Cluny, aus Italien nach Dijon gekommen. — In der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts schwang sich Cluny an die Spitze der gallischen Kirche und vielleicht des gesammten Klosterlebens der abend-

ländischen Christenheit. Von 3000 Mönchen bevölkert, scheint es im Gegensatz zu den grösseren karolingischen Klöstern, welche Gruppen von mehreren Kirchen bevorzugten, sich auf einen riesigen Kirchenbau concentrirt zu haben, welcher, 1089 begonnen, die Kräfte der Niederlassung vier Jahrzehente lang in Anspruch nahm. Die Revolution hat das berühmte Werk hinweggetilgt, aus den erhaltenen Plänen (Fig. 212) und Beschreibungen geht jedoch hervor, dass das fünfschiffige Langhaus von zwei Querschiffen, einem längeren und (vor dem Chor) einem kürzeren durchschnitten war und mit einer säulengetragenen, halbkreisförmigen Apsis mit Chorumgang und Kapellenkranz abschloss. Zu den fünf Kapellen des letzteren kamen acht weitere Apsiden an der Westseite der beiden Querschiffe, abgesehen von den kapellenartigen Halbkreisnischen an den Schlusswänden des kleineren Querschiffes. Das Mittelschiff und

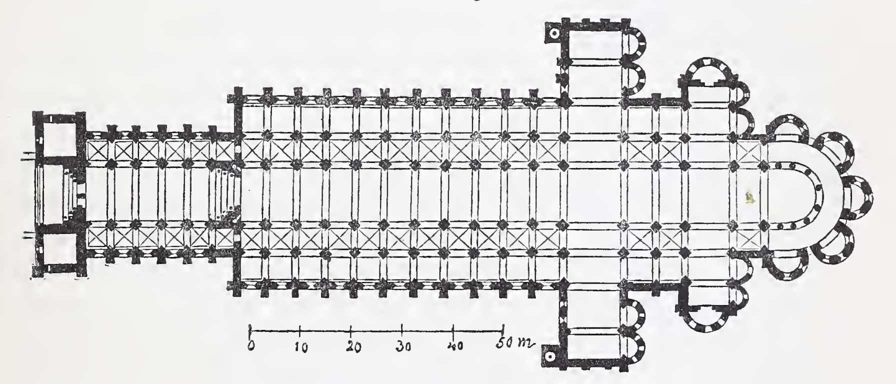


Fig. 212. Grundriss der Abteikirche zu Cluny.

die äusseren Seitenschiffe waren tonnengewölbt, die zwei inneren Seitenschiffe trugen im Anschlusse an Clermont im Untergeschosse Kreuzgewölbe, im Obergeschosse wohl Halbtonnen. Eine dreischiffige Vorhalle erweiterte die Länge des an sich 123 m messenden Baues noch um 44 m. Sieben Thürme überragten die verschieden hohen Dächer, ein Vierungsthurm über der Hauptkreuzung, je zwei Thürme vor der Vorhalle und vor dem Hauptschiffe, zwei kleinere Thürme an den Ecken der grösseren Kreuzflügel.

Obwohl der Einfluss von Cluny dem Bau eine erhöhte Berühmtheit gab, wurde doch eine kleinere Anlage in Nordburgund baugeschichtlich bedeutsamer, ja geradezu bahnbrechend. Mit der in den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts entstandenen Abteikirche zu Vezelay (bei Avallon) wurde nämlich nicht blos die Tonnenwölbung zu Gunsten des Kreuzgewölbes verlassen, sondern dieses nach einem durchaus neuen Prinzip construirt, während man in Deutschland damals noch auf dem römischen

Constructionsstandpunkte, nämlich der rechtwinkeligen Durchdringung von zwei Tonnen, stehen geblieben war. Da die antike Kreuzgewölbebildung die vier Gewölbetheile selbst als Tonnen, mithin in allen Theilen constructiv behandelte, setzte sie gleiche Abstände der Stützen, mithin annähernd quadratischen Plan und damit zusammenhängend gleiche Scheitelhöhe der vier Gurte voraus. Dabei entwickelte sich die Linie der diagonalen Grate, d. h. die Schneidungslinie der sich durchdringenden Bogen ellipsoidisch und nicht als voraus bestimmt, sondern als ein je nach dem Verhältnisse der Stützenabstände mehr zufälliges Ergebniss. Der Baumeister von Vezelay aber behandelte die Diagonalgrate nicht als das Endergebniss, sondern als constructive Grundlage, indem er sie zunächst und zwar exakt halbkreisförmig herstellte, und auf sie wie auf den rechtwinkligen Gurtenrahmen die vier Gewölbefelder als nicht mehr selbst tragende, sondern vielmehr getragene Kappen gründete. Damit war die Gebundenheit an quadratische Travéen und an gleiche Scheitelhöhen der Längs- und Quergurte gelöst und der Bann gebrochen, es war der erste Schritt zum gothischen Bausystem gethan (Fig. 213). Ein zweiter wurde auch schon wenige Jahrzehnte später in der 1132 begonnenen Vorhalle von Vezelay gemacht, in welcher die rundbogigen Scheidbogen und Gurte durch spitzbogige ersetzt und die Gewölbekappen nach den angegebenen Grundsätzen eingelegt wurden. Mit Unrecht wird aber in diesem Einschieben des Spitzbogens für den Rundbogen eine ganz neue That gesucht, da diese vielmehr in den Gurten der spitzbogigen Tonnen Südfrankreichs längst gethan war. Auch waren ogivale Scheidbogen nicht von constructiver und selbst Gurtbogen nicht mehr von ausschlaggebender Bedeutung, seit der oben behandelte neue Weg in der Kreuzgewölbeconstruction betreten war, wenn man auch namentlich in Burgund (Autun, Beaune, Saulieu u. s. w.) sich frühzeitig von den Vortheilen des spitzbogigen Gewölbes, des geringeren Seitenschubes halber, überzeugen musste.

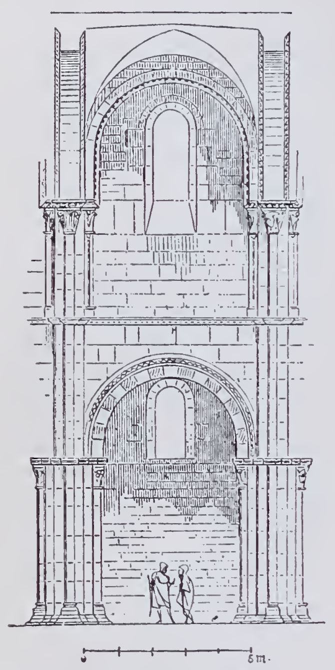


Fig. 213. Travée von Vezelay.

An Burgund schliesst sich culturgeschichtlich die Westschweiz*) an, welche auch politisch seit 888 den grösseren Theil des Königreichs Hochburgund gebildet und im Anfange des 10. Jahrhunderts zu einem bis an die Grenze der Provence ausgedehnten Complex gehört hatte. Der Culturzusammenhang wurde auch nicht aufgehoben, als die Westschweiz zu Anfang des 11. Jahrhunderts wieder von Burgund abgetrennt und durch Kaiser Heinrich II. Deutschland angefügt ward, und namentlich in kirchlicher Beziehung blieb die Abhängigkeit des Bisthums Lausanne von dem Erzbisthum Lyon und später Besançon bestehen.

Romainmotier in der Waadt, seit 919 im Besitz von Cluny, zeigt in seinen Ueberresten zwar den Einfluss von der Provence wie von Burgund (Vorhalle), aber in künstlerischer Hinsicht unüberbietbare Rohheit. Wenn die mächtigen, schmucklosen Säulen und die dreischiffige, zweigeschossige Vorhalle an St. Philibert in Tournus erinnern, so ist die Verwandtschaft wohl in der Gleichzeitigkeit der beiden Bauten begründet, da es ziemlich sicher ist, dass die älteren Theile von Romainmotier von Abt Odilo von Cluny (994—1049) herrühren. Payerne (Peterlingen) bei Avanches, seit 962 ebenfalls Dependenz von Cluny, zeigt dagegen das tonnengewölbte, durch Gurtbogen gegliederte Mittelschiff von Pfeilern getragen, die in der Längsrichtung mit Halbsäulen verstärkt sind, auf welchen die Scheidbogen aufruhen. Ueber den kreuzgewölbten Seitenschiffen sind Oberfenster in die Tonne des Mittelschiffes selbst gebrochen. Wollten wir uns aber die Art der Abhängigkeit dieser Bauten von Cluny näher vergegenwärtigen, so dürften wir hierzu nicht den in der Revolutionszeit zerstörten Bau der Hauptkirche von Cluny (Grundriss Fig. 212) heranziehen, der erst nach Abt Odilo's Tode entstand, sondern müssten uns vielmehr an die Werke des Abtes Wilhelm von S. Benigne in Dijon halten, welchen die älteren Anlagen von Cluny ohne Zweifel sehr nahe standen. In der That zeigt auch die neuerlich wiederaufgedeckte Crypta von S. Benigne in ihren Architekturdetails starke Anklänge an Romainmotier.

Ohne indess auf die von Romainmotier und Payerne und somit von Dijon und Cluny abhängigen übrigen Baureste der Westschweiz, wie zu Domdidier, Bevaix, Rüggisberg und S. Sulpice, sämmtlich, soweit sie der Frühzeit angehören, höchst dürftig, näher einzugehen, fassen wir vielmehr das erhaltenste Specimen französischen Einflusses in der Schweiz, die Johanneskirche zu Granson, in's Auge. Ist auch der basilikale Plan mit den zehn, die drei Schiffe trennenden Säulen keineswegs südfranzösisch,

*) R. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.

sondern eher allemannisch-deutscher auf den Oberrhein und S. Gallen zurückzuleitender Abstammung, so gehen die Tonnen und Halbtonnen der Gewölbe unzweifelhaft auf provençalische Wurzel zurück, während die Chorbildung, soweit die spätere Umgestaltung dies noch erkennen lässt, keine Gemeinschaft mit der burgundischen zeigt. Obwohl kaum vor dem 12. Jahrhundert entstanden, zeigt dieser merkwürdige Bau, dass trotz der vormaligen politischen Zusammenhänge des Landes mit Burgund und trotz der hierarchischen Unterordnung desselben unter das burgundische Erzbisthum und Hauptkloster, doch auch der südfranzösische, von Vienne und Lyon vermittelte Einfluss sich geltend machte. Wie aber



Fig. 214. Innenansicht der Johanneskirche in Grandson.

sonst die Ergebnisse der von ostwärts her wirkenden deutschen Einflüsse an den Bauresten der Westschweiz wenig von der Vollendung der rheinischen Werke verrathen, so bleiben auch die aus französischer Schule entsprungenen Bauten dieses Landestheiles weit entfernt von dem feinen Formverständniss der südfranzösischen oder von der Constructionstüchtigkeit der burgundischen Schöpfungen.

Auch im westlichen Frankreich lassen sich die Einflüsse der Mittelmeerküste von den Pyrenäen bis an die Loire verfolgen. Tonnengewölbe mit und ohne Gurtbogengliederung, Pfeiler mit korinthisirenden Halbsäulen, einfache Apsidenbildung herrschen vor. Auch geht, wie im Süden und Südosten, der Rundbogen der Tonnen frühzeitig in den etwas

stumpfen Spitzbogen über, sicher schon um 1100, wie die Reste des Klosters Moissac (nordwestlich von Toulouse an der Garonne) beweisen. Die Ornamentik wurzelt ebenfalls in classischen Formen, doch macht sich bald etwas grössere Lebendigkeit und Beweglichkeit, die Lust an abenteuerlichen Thiergestalten, menschlichen Fratzen u. s. w., wovon sich im Süden wenige Spuren finden, in derselben bemerklich.

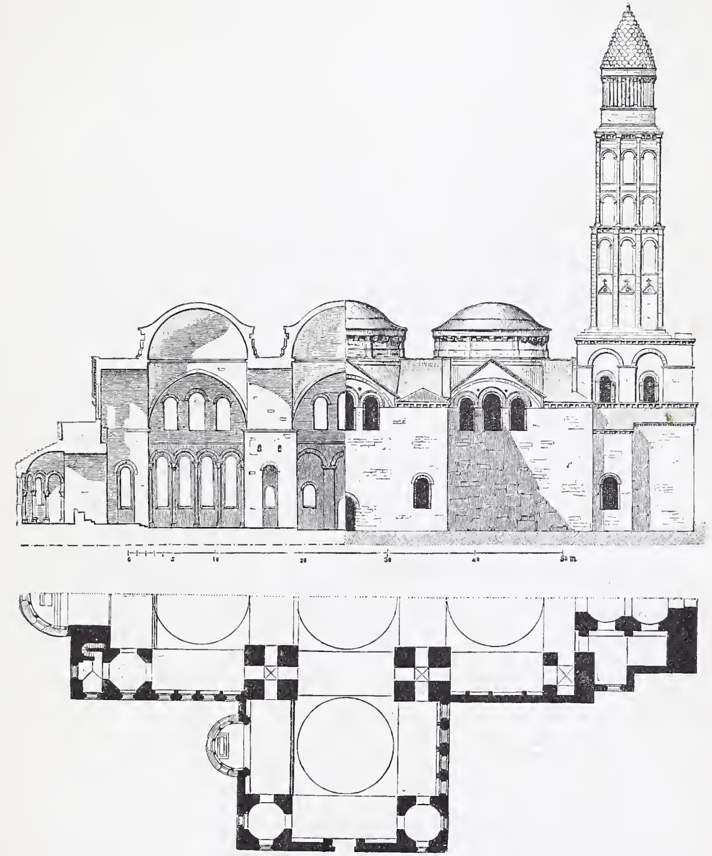


Fig. 215. Grundriss, Ansicht und Durchschnitt von S. Front in Perigueux.

Nördlich von der Garonne aber treffen wir auf eine in der baukünstlerischen Entwickelung Frankreichs insulare Erscheinung, welche von dem Mittelpunkt Périgueux ausgehend, ein sonst in Frankreich wenig cultivirtes Constructionselement in die Umgebung verbreitet. Dies ist der Kuppelbau. Es scheint nicht, dass die Unbefriedigung mit dem sonst in Südfrankreich allverbreiteten Tonnengewölbe, wie sie in den östlichen Provinzen (Vezelay) den Anstoss zu der eigenartigen Kreuzgewölbebildung gegeben, hier dazu geführt hat, Kuppeln statt Tonnen

miteinander zu combiniren. Wir finden hier vielmehr den Fall der entschiedenen Einschleppung eines auswärtigen Vorbildes, welche dann zu einer Art von endemischer Nachwirkung in dem inficirten Gebiet gelangt. Die Abteikirche von S. Front in Perigueux, im Anfange des 12. Jahrhunderts erbaut, erscheint nämlich als eine so unmittelbare Nachahmung von S. Marco in Venedig, dass sogar die Maasse stimmen und der Unterschied in den Dimensionen lediglich auf der Verschiedenheit des italienischen und französischen Fussmaasses beruht. Die Planform ist hier wie dort die des griechischen Kreuzes mit gleichlangen Schenkeln, von fünf gleichen Kuppelquadraten gebildet. Die mächtigen Eckpfeiler, wie in S. Marco von gewölbten Durchgängen durchschnitten, welche etwas schmaler und dürftiger sind als an dem venetianischen Vorbilde, zeigen auch hier eine breite Gurtenverbindung, jedoch in stumpfer Spitzbogenform statt der dortigen Rundbogen. Schon dadurch wird der Eindruck ein wesentlich anderer; noch mehr freilich durch das Weglassen der Kuppelfenster unter Vermehrung und Vergrösserung der Seitenfenster, namentlich aber durch den Verzicht auf den reichen Säulenschmuck und auf alles musivische und plastische Zierwerk. Denn je mehr sich dadurch der Eindruck des mächtigen Werkes in düsterer und schwerfälliger Kahlheit jenem der südfranzösischen Bauten nähert, desto mehr entfernt er sich von der üppigen und glänzenden Wirkung der byzantinischen Ausstattung. Dafür ist ein bedeutender Thurmbau über den Westeingang gesetzt, welcher in seinen mehrgeschossigen Halbsäulenstellungen sich imponirend und elegant über die stumpfe Kuppelmasse erhebt.

Dieser Kuppelstyl schiebt sich südwärts bis Cahors (Kathedrale) und westlich bis gegen Bordeaux (S. Emilion), am weitesten gegen Norden, nämlich bis Anjou (Kloster Fontévrault) vor. Doch nirgends in der kreuzförmigen Planbildung, sondern zumeist in einfacher und einschiffiger Längsreihung der Kuppeln, wobei aber die kraftvollen Pfeiler mit spitzbogiger Gurtverbindung in ähnlicher Kahlheit wie in S. Front festgehalten werden. Der Chorraum ist in der Regel wieder in Tonnen- und Halbkuppelform gewölbt, und die Apsis durch radiante Kapellen gegliedert, wozu in Fontévrault der burgundisch-auvergnatische Chorumgang mit Säulenstellung kommt.

Die überhaupt etwas reichere Anlage der letzteren Klosterkirche scheint auf dem Vorbilde der Kathedrale von Angoulême zu beruhen, welche die Wandpfeiler mit Halbsäulen besetzt und an den Wandarkaden wie Gesimsen reiches Ornament zeigt. Die letztgenannte Kirche selbst reiht sich aber mit ihrer prachtvollen Façade einer anderen Gruppe an,

welche im Poitou ihren Mittelpunkt hat, einer Anzahl von Gebäuden, die bei wenig entwickeltem und ziemlich unbehilflichem Grundriss ihre Hauptbedeutung in der Façade finden. Unter diesen steht Notre-Dame la grande in Poitiers obenan, welches die Façade mehrstöckig in Blend-

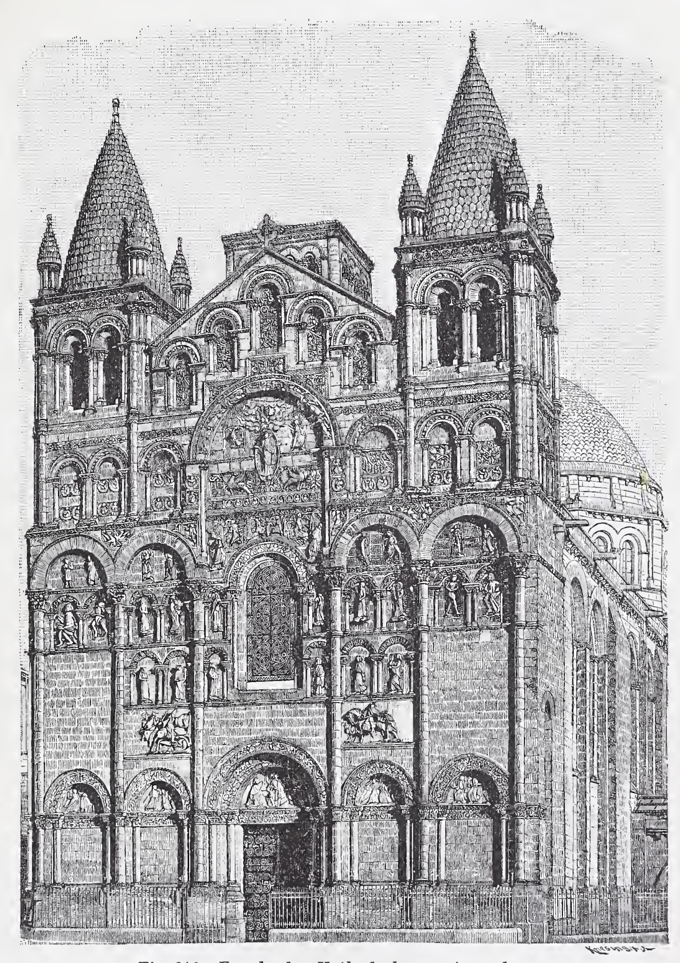


Fig. 216. Façade der Kathedrale von Angoulême.

arkaden aufgelöst zeigt, deren Reichthum die Lust am Portalschmuck auf die ganze Fronte ausgedehnt erscheinen lässt. Von dem figürlichen Theile wird später die Rede sein; das wuchernde Ornament aber ist ebenso weit von der classischen Gemessenheit der südfranzösischen Dekorationsweise wie von der linearen Behandlung der normannischen Ornamentirung entfernt. Denn die Blattverschlingungen wie namentlich die zumeist monstrosen Thierbildungen erscheinen vielmehr als die letzten Emana-

tionen jener keltischen Zierphantastik, welche Ueberladung und akute Bewegtheit, Verschlingung und Verrenkung liebt. Die Façade von Notre-Dame in Poitiers lässt übrigens noch das Vorherrschen des architektonischen Princips erkennen, wie auch die Darstellung Christi, der Apostel und anderer Heiligen in parallelen Nischenreihen den Gesammtinhalt des Gewollten noch klar ausspricht. Die Façade von Angoulême dagegen schweift in ihrer architektonischen Gliederung ebenso ins Malerische, constructiv Unmotivirte ab, als sie die Darstellung des Jüngsten Gerichts, zu welcher die einzelnen Reliefgruppen gehören, in einzelne unzusammenhängende Darstellungen auflöst und zersplittert. Jenes Räthselspiel, jene tändelnde Wunderlichkeit, wie sie der irischen Kunst als Rest keltischer Anschauungen anhaftet, macht sich dabei besonders in der Thierdarstellung bemerklich, welche z. B. in Ruffec zu höchst phantastischen Ornamentbildungen führt. Derartige Prunkfaçaden finden sich sonst noch in S. Radegonde zu Poitiers, zu Civray, Lusignan und anderwärts.

Das Loiregebiet aber giebt dem Kuppelgewölbe des Landes zwischen Garonne und Loire eine besondere Eigenart. Schon Fontévrault zeigt die Kuppel nicht mehr in byzantinischem System, nämlich getragen von Pendentifs, die sich durch ein Gesims von der Kuppelhaube abheben, sondern vielmehr in der Bildung einer Art von Hängekuppel, indem die tragenden Gurtbogen ziemlich stark in die durch kein weiteres Gesimsglied abgegrenzte Hemisphäre einschneiden. Welchen Einfluss darauf die in diesen Gegenden nicht seltenen Rundbauten und lombardische Vorbilder ausgeübt, ist schwer nachzuweisen. In manchen Fällen aber wird die Kuppel wohl im Zusammenhange mit der im 12. Jahrhundert beginnenden Umgestaltung des Kreuzgewölbes mit Rippen gegliedert und zwar nicht blos in den Diagonalen des Gebäudes, sondern auch in der Axenrichtung, wodurch sich die Kuppelbildung um so leichter dem gothischen Sterngewölbe nähert, als auch dieses, je höher der Gewölbscheitel gezogen wird, etwas Kuppelartiges gewinnt. Eine Folge davon ist, dass nun auch die Gewölbfelder der Kuppeln als Kappen behandelt werden, welche zwischen die Rippen eingespannt sind, wie in den Kreuzgewölben zu Vezelay zwischen die Grate. Allein zu einer weiteren Ausbildung dieser Behandlung lässt die mittlerweile aufgetretene Gothik, die parallelen Versuche in sich aufsaugend, weder Zeit noch Raum.

Wie aber im Süden Frankreichs die classische Tradition mit wenig Zusatz, wenn auch in lokaler Färbung, im Osten neben dieser einiger rheinische Einfluss, im Westen keltische Nachwirkung das Sondergepräge

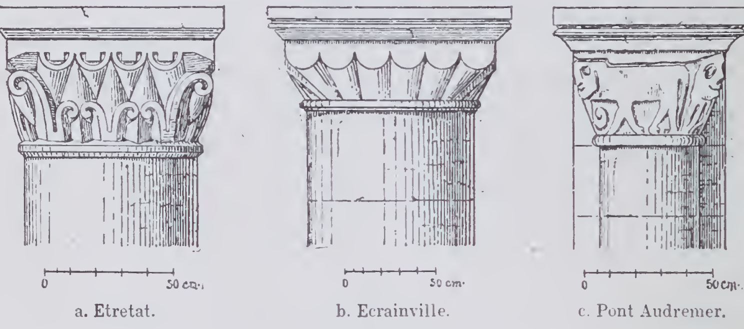
gaben, so finden wir im Norden Frankreichs nordgermanische Elemente im Uebergewicht. Schon in der Merowinger-Zeit war hier von den ohne Zweifel von Haus aus schwach genährten classischen Reminiscenzen so viel verloren gegangen, dass unter den Karolingern bei den grossen Hauptklöstern so ziemlich neu aus ferner liegenden Quellen geschöpft werden musste. Den Rest des Römerthumes aber hatten die nordgermanischen Stämme (Normannen) hinweggefegt, welche nach wiederholten Plünderungs- und Zerstörungszügen endlich dadurch zu bleibendem Besitz in Nordfrankreich gelangten, dass ihr Führer Rollo i. J. 912 mit der Hand der Tochter des Karolingers Karl des Einfältigen die Normandie*) zu Lehen erhielt.

Freilich vermochten sie in der Culturwelt nicht vom ersten Augenblicke ihres Erscheinens an eine Rolle zu spielen. Wie einst die ihnen stammverwandten Gothen, waren die Normannen als wilde ritterliche Abenteurer, beweglich und darum ziemlich kunstlos, an der französischen Küste gelandet. Sie stimmten das Germanenthum, welches sich durch Vermischung mit den Romanen und durch die Annahme des Christenthums in Frankreich etwas gemildert hatte, wieder auf einen höheren, energischeren Ton, der unharmonisch schrill zwar zu Waffengeklirr und Kampfgeschrei, zu Entbehrung und Sturmesnoth, nicht aber zu Werken der Cultur zu passen schien. Es bedurfte eines Jahrhunderts der Civilisation und Christianisirung, ehe sie da einzusetzen vermochten, wo die Zeit Karls des Grossen stehen geblieben war. Denn wenn sie auch den geradlinigen Ornamentalstyl, wie sie ihn schon in grauer Vorzeit an dem Sägewerk ihrer Hütten und Geräthe wie ihrer Schiffe geübt haben mochten, oder eine gewisse Metalltechnik, wie sie Wehr und Waffen erforderten, schon aus ihrer Urheimat mitbrachten, so bedurfte es doch geraumer Zeit, bis sie diesen über den einheimischen Holzbau hinaus zu monumentalisiren vermochten, obgleich sie die Entwicklungsstadien rascher durchliefen, als es den Kelten mit ihrem ganz unconstructiven Flechtwerk gelungen war.

Trotz eifrigen Bestrebens des jungen Herzogthums, es den übrigen karolingischen Vasallenländern gleichzuthun, wie trotz opferwilligen, begeisterten Anschlusses an die Kirche blieben doch die normannischen Gründungen, zumeist in Holzbauten bestehend, hinter den gewölbten Steinwerken des Südens und selbst hinter den im eigenen Lande vorgefundenen Klosterbauten ein Jahrhundert lang weit zurück. Und als man

*) A. Pugin et J. Britton, Antiquités architecturales de la Normandie. Traduit de l'Anglais. Paris 1863. — V. Ruprich-Robert, L'architecture Normande aux XI. et XII. siècles en Normandie et en Angleterre. Paris 1884 (unvollendet).

sich endlich zu höheren Ansprüchen und Anstrengungen aufraffte, blieb nichts übrig als geeignete Kräfte aus dem Süden zu berufen. Eine solche finden wir in dem schon erwähnten lombardischen Abte Wilhelm von S. Benigne in Dijon, der von Herzog Richard II. i. J. 1010 in die Normandie gezogen, dort bis 1030 etwa vierzig Klöster und Kirchen errichtete. Es verband sich dadurch voraussetzlich die karolingische Tradition des Landes mit burgundisch-lombardischen Einflüssen; da jedoch zu wenig erhalten geblieben, vermögen wir nicht sicher zu beurtheilen, bis zu welchem Grade und ob mit dauerndem Erfolge dies gelungen sei. Indess zeigt z. B. die Kirche zu Léry bei Pont de l'Arche basilikale Säulenstellungen von noch stumpferen Verhältnissen als wir sie an der Abteikirche von Tournus in Burgund, einem Werke desselben Abtes Wilhelm, gefunden haben, wie auch das Mittelschiff mit einem südfranzösischen Tonnengewölbe ohne Quergurten geschlossen ist.



a. Etretat. b. Ecrainville. c. Pont Audremer.

Fig. 217. Normannische Capitälformen.

Die flachgedeckte Basilikalanlage scheint jedoch zunächst Regel geworden zu sein. Säulen, Pfeiler und Ornamentik haben indess von vornherein einen anderen Charakter als in den auf classischer Grundlage entwickelten Basiliken oder an den sächsisch-rheinischen Bauten. Die Säulen sind kurz, stumpf und massig, in ihrem Durchmesser den dicken Wänden gleich, so dass die Capitälausladung keine wesentliche Rolle spielt, wie auch die Basen entweder verkümmert sind oder ganz fehlen. So an den flachgedeckten Basiliken von Ecrainville (Fig. 218) und Etretat, beide im Dep. Seine-inferieure. Das Ornament der niedrigen Capitäle ist entweder roh korinthisirend oder gefältelt oder roh figurirt, im ersten Falle durch ungefüges Missverständniss an die Gesimsmotive des ostgothischen Königsgrabes zu Ravenna gemahnend, im letzten geradezu barbarisch (Fig. 217), die Scheidbogen dagegen zeigen, wenn decorirt, das Zickzackmuster, welches auch das beliebteste normannische Ornamentmotiv geblieben ist. Wenn die Säulen durch Pfeiler ersetzt sind,

erhalten sie wohl auch Halbsäulenverstärkung in der Längsrichtung, wie in der Kirche S. Germain zu Pont-Audemer im Dep. Eure (Fig. 219). Ein reiner Pfeilerbau ähnlicher Behandlung ist auch die Abteikirche zu Berney, im Mittelschiff ursprünglich flachgedeckt, während die Seitenschiffe, offenbar unter westfranzösischem Einflusse in Kuppeln geschlossen sind.

Gemahnen die genannten Kirchen durch die Schlichtheit ihrer Anlage wie durch die Kahlheit der Wände noch an die Bauten des frühromanischen Styles überhaupt, so entfaltet schon die Kirche zu Briquebec (Manche), obwohl noch flachgedeckt, eine reichere Gliederung des

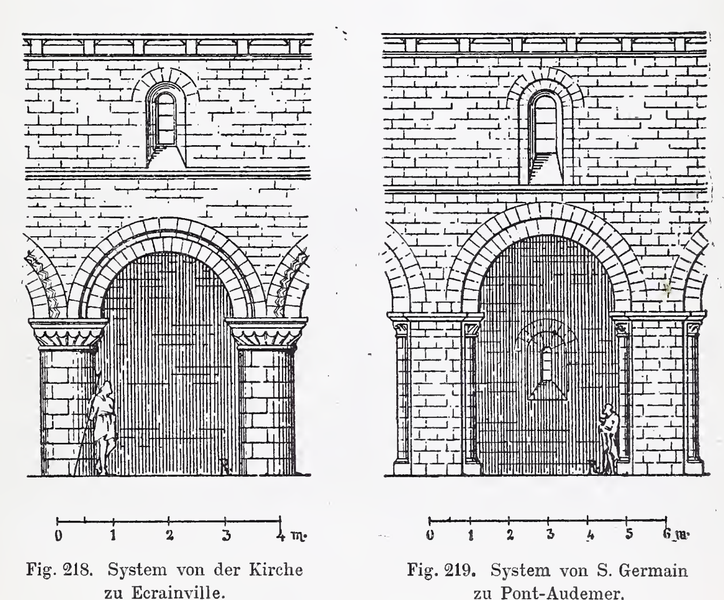


Fig. 218. System von der Kirche zu Ecrainville.

Fig. 219. System von S. Germain zu Pont-Audemer.

Pfeilers durch vorgelegte Halbsäulen, unter welchen die an die Mittelschiffseite des Pfeilers gelegten bereits in der ganzen Wandhöhe emporwachsen. Andere, wie die 1067 geweihte Abteikirche zu Jumièges im Dep. Seine inferieure (Fig. 220), fügen dazu den Stützenwechsel von Pfeiler und Säule und damit die Gruppenverbindung von je zwei Scheidbogen zu einer Einheit. Dass hierbei lombardische Einflüsse vorlagen, wie sie schon Abt Wilhelm von Dijon angebahnt, ist freilich nicht mit Sicherheit zu behaupten, immerhin aber wahrscheinlich, da die Capitälformen, die Emporenbildung und die ohne Gewölbezweck in der ganzen Mittelschiffhöhe emporschiessenden Dienste eher an norditalienische, durch Frankreich sich nordwärts schiebende Elemente, als an rheinische Vorbilder gemahnen. Ueberhaupt verspürt man die letzteren im Ganzen

seltener, während der südfranzösische Einfluss, z. B. in dem Blendarkadenschmuck des Apsisinneren, häufig begegnet. Sehr selten ist auch der Bogenfries, der gleichwohl in der sonst sehr primitiven Kirche von Than bei Caen frühzeitig auftritt. Das Kranzgesims erscheint vielmehr in der Regel aus sculptirten Consolen mit einfachem horizontalen Deckungsglied gebildet. Ausser diesem fällt in der älteren Zeit für die Aussenwände wenig anderes ab, als schlichte Lisenenverstärkungen. Nur die Façaden entfalten in den nach deutscher Anordnung gegliederten Portalen, deren Ornamente jedoch entweder geometrischen Linienspielen

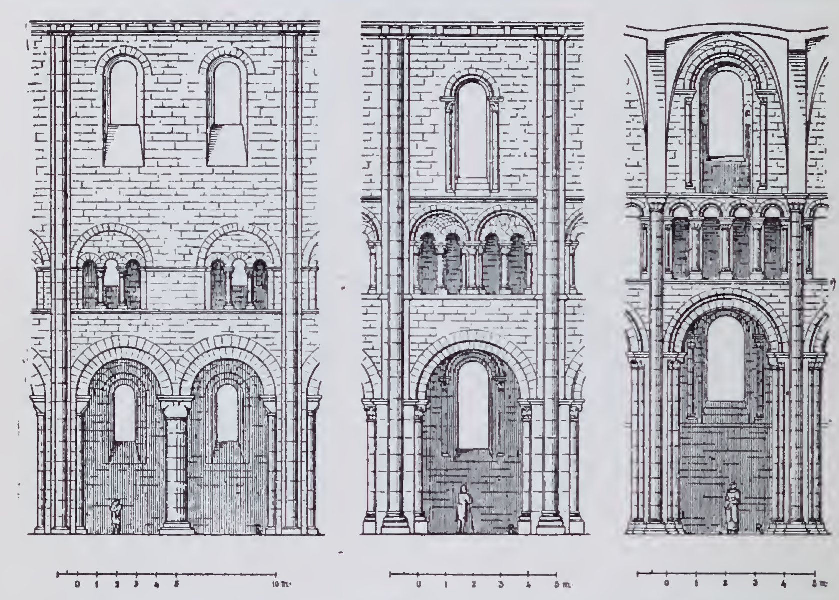


Fig. 220. Von der Abteikirche zu Jumièges.

Fig. 221. Von der Abteikirche Mont Saint-Michel.

Fig. 222. Von Saint-Georges zu Boscherville.

entnommen sind, oder roh gearbeitete Menschenköpfe gereiht zeigen, reicheren Schmuck, zu welchem dann oberhalb gelegentlich statt kahler Fenster triforienartige Blendgalerien, zum Theil mit zickzackförmig ornamentirten Arkaden, hinzukommen. Der decorative Charakter der entweder über die Vierung oder einzeln neben die Langseite gesetzten Thürme ist jenem solcher Façaden verwandt.

Die Küstenniederung der Normandie, besonders das Gebiet der beiderseits der Seine liegenden Departements Seine inferieure und Eure, blieb, weil über wenig geeigneten Haustein gebietend, ziemlich lange bei der Flachdeckung. Selbst in jenen Fällen, wo die Materialverhältnisse nicht dazu zwangen, findet sich gelegentlich noch ziemlich spät das Mittelschiff flachgedeckt, wie in der Abteikirche von Mont-Saint-

Michel im Departement Manche (Fig. 221), dessen Seitenschiffgewölbe doch bereits den Spitzbogen zeigen. Allein gerade in dem Haupttheile des Landes, dem Departement Calvados, in und um die normannische Residenz Caen, kam das Wölben schon vor dem Ende des 11. Jahrhunderts in erfolgreiche Aufnahme, und zwar in einer frühzeitig selbständigen Behandlung des Kreuzgewölbes, die bald von der einfachen deutsch-romanischen Weise ebenso weit abwich, wie von der burgundischen der Art von Vezelay. Ob die Gewölbe von St. Georges zu Boscherville (Fig. 222), noch der Anlage Radolf's, des Kanzlers Wilhelm des Er-

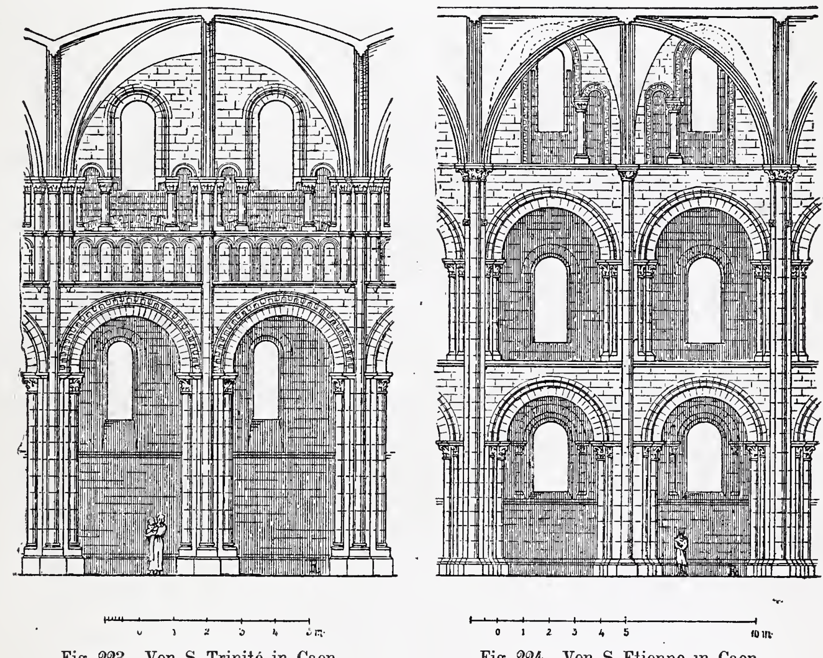


Fig. 223. Von S. Trinité in Caen.

Fig. 224. Von S. Etienne in Caen.

oberers, angehören oder erst dem 12. Jahrhundert, ist freilich unsicher, wie auch, ob die sonst dem Travéeschema der genannten Kirche sehr verwandte Kirche St. Nicolas in Caen der letztgenannten zeitlich und vorbildlich voranging. Bis zu einem gewissen Grade sicherer sind aber die Nachrichten, welche bezüglich der beiden Hauptwerke der Normandie dieser Epoche vorliegen, nämlich über die Kirche S. Trinité (Abbaye-aux-Dames) und S. Etienne (Abbaye-aux-Hommes) in Caen.

Denn beide Kirchen sind von Herzog Wilhelm und seiner Gemahlin Mathilde zur Sühne für ihr wegen Verwandtschaft unstatthaftes Ehebündniss im Jahre der Eroberung Englands (1066) gegründet worden. Der kleinere Bau, S. Trinité (Fig. 223), wahrscheinlich früher als der

andere vollendet, zeigt über den Scheidbogen einen triforienartigen Arkadenfries, und über diesem die eigentlichen Triforien mit den Oberfenstern so verbunden, dass die Gruppirung von zwei Scheidbogen zu einem Gewölbejoch, die in den völlig gleichbehandelten Pfeilern noch nicht vorgesehen ist, ermöglicht wurde. Das Gewölbe selbst aber wird dadurch sechstheilig, dass von den zwischen den beiden Gewölbeträgern liegenden Pfeilern noch eine Bogenwand sich quer über das Mittelschiff spannt, deren Scheitel den Kreuzungspunkt der Diagonalgurten durchschneidet.

Dieser eigenartige Constructionsgedanke findet sich in S. Etienne (Fig. 224) noch weiter entwickelt. In diesem imposanten, im Mittelschiffe 56 m in der Länge messenden Bau ist schon durch die alternirende Verschiedenheit der Pfeiler die Verbindung von je zwei Scheidbogen zu einem Gewölbejoch als ursprünglich beabsichtigt angedeutet. Allein durch die Doppelgeschossigkeit der Seitenschiffe, bei welcher die Bogenöffnungen der Emporen den unteren Arkaden an Höhe fast gleichkommen, waren die Oberfenster des Mittelschiffes so hoch zu stehen gekommen, dass der Architekt Anstand nahm, die Gewölbe erst in der Höhe der Triforiencapitäle, wie an S. Trinité, einzusetzen. Er begann sie daher unmittelbar über den Emporen, wobei er über den Vortheil verfügte, die Gewölbe der Emporen als strebebogenartige Widerlager benutzen zu können. Dadurch aber musste die Oberfenstergruppe verkümmern, wobei auch der Ausweg nicht völlig genügte, jene mittlere Bogenwand, wie wir sie am sechstheiligen Gewölbe von S. Trinité fanden, in die Gewölbeconstruction hereinzuziehen und mehr durchzubilden. Doch erscheint diese Störung gering im Vergleich mit der vollzogenen grossartigen und kühnen Neuerung, an welcher nur zu beklagen ist, dass nicht völlig gesichert werden kann, wie weit ihre Ausführung von dem Gründungsjahre zeitlich entfernt ist. Immerhin stellen sich diese Werke rühmlich den gleichzeitigen burgundischen wie rheinischen Gewölbebauten gegenüber, sicher nicht ganz unbeeinflusst von beiden, wenn auch an technischer Gediegenheit den ersteren, an rhythmischem Organismus den letzteren nachstehend.

Die genannten Bauten von Caen repräsentiren die Glanzzeit des romanischen Styles der Normandie. Im 12. Jahrhundert wird jener constructive Aufschwung durch decorative Ueppigkeit überwuchert, welche dadurch leicht unangenehm wirkt, dass die Motive zumeist den einfachsten geometrischen Formen entnommen, der Phantasie zu wenig Nahrung darbieten. So an den noch romanischen unteren Theilen der Kathedralen von Bayeux und Evreux, an S. Julien bei Rouen, an der Kirche von

Savigny u. s. w. Man fühlt, dass das Normannenthum sein Schwergewicht nicht mehr in der Normandie, sondern in dem eroberten England gefunden und dass jene, zur Provinz herabsinkend, seine Parole von Britannien empfängt. Die weitere Betrachtung fällt daher mit der Darstellung jener Entwickelung zusammen, welche der normannische Styl in England gewonnen hat.

Höchst auffallend ist dem Aufschwunge dieses jüngsten Culturvolkes Galliens gegenüber, dass im Inneren des nördlichen Frankreich, in Isle de France und der Champagne, gerade da, wo die fränkische Landesgeschichte von vornherein ihren Mittelpunkt hatte, sich baugeschichtlich zunächst kaum eine neue Regung bemerklich machte. Selbst Paris, das doch schon in der Merovingerzeit einen auch in Bezug auf Baukunst vorortlichen Rang innegehabt (vgl. S. 184), hat von der Karolingischen Epoche an wenig Bedeutsames oder Selbständiges mehr aufzuweisen. Weder der Umbau von S. Germain-des-Prés (vor 1014), noch jener von S. Geneviève von 1068 hatte wesentlich über die merovingisch-karolingischen Styl-Principien hinausgeführt. Macht auch die Verdrängung von fast allen Werken dieser Zeit durch die Neubauten der gothischen Epoche eine sichere Beurtheilung schwer, so schliesst doch das bedeutsame Schweigen der Zeitgenossen eine günstige Annahme aus. Die Champagne zeigt in einigen wenigen erhaltenen Kirchen von sehr bescheidenen Dimensionen südliche Einflüsse, ein spitzbogiges Tonnengewölbe in S. Savinien bei Sens, den burgundisch-auvergnatischen Chorumgang mit Kapellenkranz in der Kirche zu Vignory bei Andelot. Auch die quergelegten Tonnen der Seitenschiffe von S. Remy bei Reims (1036—1049) weisen auf Burgund (Tournus), während im Uebrigen der mächtige Bau nach seiner ursprünglichen Gestaltung als Pfeilerbasilica mit doppelgeschossigen Seitenschiffen (vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'Architecture française IX., S. 240) nur Reminiscenzen aus Karolingischer Zeit darbot. Bis Chalons-sur-Marne aber drang deutscher Einfluss vor, wie S. Jean daselbst beweist.

Die merkwürdige Erscheinung, dass die baukünstlerische Thätigkeit im Centrum bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts sich so schwach, gleichsam in kaum vernehmbarem Herzschlag regte, ist um so befremdender, je rühriger und mannigfaltiger das Leben in den äusseren Gliedern des fränkischen Reichscolosses pulsirte. Gerade das noch fehlende Centrum der Entwickelung ermöglichte es aber, dass die Bahnen des Südens und des Nordens so weit und noch weiter, als es die geographischen und klimatischen Verhältnisse bedingten, auseinandergingen, dass, wie Schnaase bezeichnend sagt, in der provençalischen Kunst das antike

Element einseitiger und ausschliesslicher vorherrscht, als selbst auf dem classischen Boden Italiens, während die Normannen in der Ornamentik ihrer Werke einen noch nördlicheren Charakter zeigen, als die Deutschen. Deutschland hatte seine Cultur damals weit mehr centralisirt, als dies in Frankreich gelungen war, und ihr darum auch einen einheitlicheren Charakter aufzuprägen gewusst.

C. Spanien.

Nur mit dem südlichen Frankreich territorial zusammenhängend, konnte die iberische Halbinsel*) in der Entwickelung ihrer christlichen Architektur kaum von einer anderen Seite massgebend beeinflusst werden, als von dem Gebiete der Garonne. Denn die Hindernisse, welche der Riegel der Pyrenäen diesem Einflusse bereitete, waren an einigen Pässen, namentlich aber an den beiden Küstenenden dieses Gebirges, leicht zu überwinden. Weniger die Schwierigkeiten, welche dem an sich naheliegenden See-Verkehr mit den beiderseitigen Küsten Frankreichs und darüber hinaus bis nach Italien in der in Rede stehenden Periode sich entgegenstellten. Denn während im Mittelmeer die arabische Occupation Südspaniens dem christlichen Spanien die Wege versperrte, waren diese im Norden durch die normannische Ueberlegenheit wenigstens sehr eingeschränkt.

Spanien zehrte jedoch ebenso wie Südfrankreich auch an seinen eigenen vorchristlichen Culturtraditionen. Mehrere Jahrhunderte, besonders im Süden, phönikisch-karthagische Provinz, hatte das Land unzweifelhaft vereinzelte Styl-Reminiscenzen aus dieser Zeit in die Periode der Römerherrschaft hinübergerettet, welche auch während der Westgothenherrschaft (417—717) noch nicht ganz verwischt erscheinen. In der That gemahnen die erhaltenen Fragmente aus dieser Zeit durch die metallische Schärfe der Steinsculptur am nächsten an die byzantinische Ornamentik der syrischen Landstriche. Im Uebrigen ist die Verwandtschaft der frühchristlichen Werke Spaniens mit jener Südfrankreichs mehr durch die homogene römische Tradition, als durch französischen Import bedingt, wenn auch wenigstens in den Pyrenäenländern ein gleichartiger Entwickelungsgang durch den Umstand gefördert wurde, dass

*) G. E. Street, Some account of Gothic architecture in Spain (London 1865). — Monumentos Arquitectónicos de España. Publicados de Rl. Orden y per disposicion del Ministerio de Fomento. Madrid 1859—1884. Unvollendet.

gewisse Gebiete auch nördlich von den Pyrenäen politisch zu Spanien gehörten. Von der Ansiedlung der Araber an aber theilt sich die Cultur Iberiens scharf in zwei Hauptströme. Einerseits in die Cultur der Südstaaten, deren islamitischer Styl nach seinen zwei Hauptperioden, zeitlich ungefähr der romanischen und der gothischen Epoche entsprechend, als corduanischer und als sevillanisch-granadinischer früher geschildert worden ist. Andererseits in die der christlich gebliebenen Nordstaaten nebst den frühzeitig den Arabern wieder entrissenen mittleren Ländern, welche nach Kräften an dem unter dem Namen des romanischen Styles begriffenen Aufschwunge theilnahmen. Entnahmen hierbei die Christen,

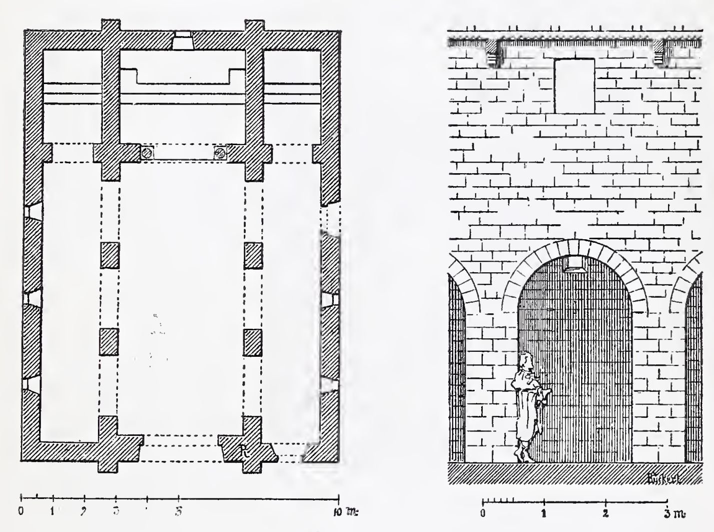
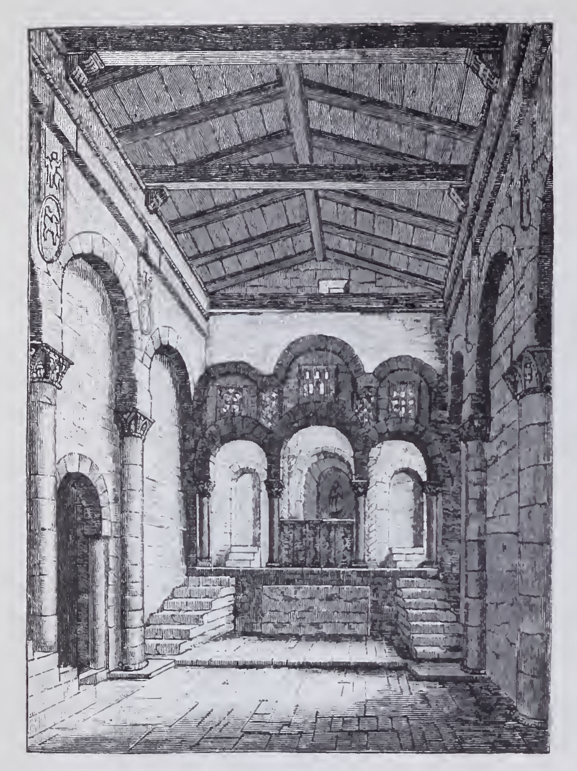


Fig. 225. Plan und System von S. Adrian in Tuñon.

sehr verschieden von den Normannen in Sicilien, sehr wenig von dem überlegenen orientalischen Landesfeind, so blieben die Araber von den Einflüssen dieser christlichen Kunstthätigkeit fast völlig unberührt.

Doch waren damals die Zustände im christlichen Spanien nicht dazu angethan, die Selbständigkeit und systematische Entwickelung wie in Frankreich oder Deutschland zu ermöglichen. Die Verwilderung und Verarmung der an sich ziemlich dürftigen Landstriche liessen kaum irgendwo an so umfängliche Leistungen denken, aus welchen allein eine epochemachende Thätigkeit sich herausbilden kann. Man entsprach daher dem Bedürfnisse so gut es ging, und fand zu constructiven Neuerungen oder zu künstlerischen Anstrengungen selten eine Veranlassung. Datirte Werke, wie die Crypta von S. Cruz in Cangas in Asturien (739), oder die Kirche von Santiannes de Pravia (776),

oder die Crypta der Cámara Santa zu Oviedo (842), sind von der äussersten Schmucklosigkeit, nackte, kleine Tonnengewölbe oder flachgedeckte Pfeileranlagen von jener absoluten Oedigkeit und Leere, wie sie auch die übrigens zeitlich nicht so sichere Kirche von S. Adrian zu Tuñon in Asturien (Fig. 225) darbietet. Dabei begnügte man sich in der Regel mit einfachen rechtwinkligen Planbildungen ohne Apsiden, sei es nun, dass man von der altchristlichen Basilica die Dreischiffigkeit festhielt, oder dass man sich mehr der byzantinischen Kreuzgestalt näherte.



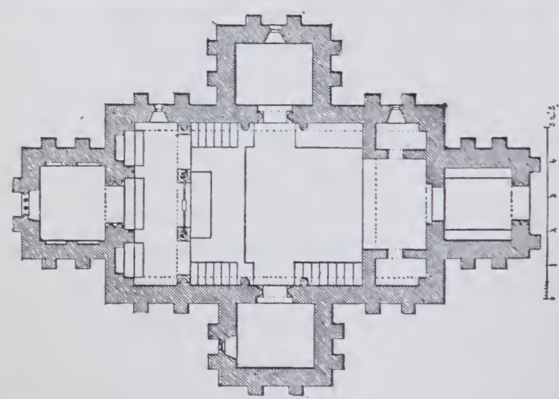


Fig. 226. Plan und Innenansicht von S. Cristina in Lena.

Versuche zu künstlerischer und wenigstens im Ornamentalen selbständiger Ausbildung scheinen unter den thatkräftigen Königen Ramiro I. (843—850) und Alfonso III. (866—910) gemacht worden zu sein, wenn einige erhaltene Reste in Asturien, Galicien und Leon nach dem Vorgange einiger einheimischer Archäologen wirklich ihrer Zeit zugetheilt werden dürfen. So die Kirche S. Miguel von Linio in Asturien, von byzantinischer Kreuzform mit Tonnengewölbe, deren Wandsäulen keine korinthische Nachwirkung, namentlich aber barbarisch verzierte Basen zeigen, oder die Ermita

de S. Cristina von Lena in Asturien, von welcher Fig. 226 Plan und Innenansicht mittheilen, durch die im 17. Jahrhundert an die Stelle des eingestürzten Tonnengewölbes gesetzte Holzdecke allerdings wesentlich verändert. Eine weitere architektonische Entwickelung durch die ungleich hohen, nach den Kreuzschenkeln gerichteten Tonnen bei sonst verwandter Planbildung weist S. Pedro zu Nave (Leon) auf, dessen

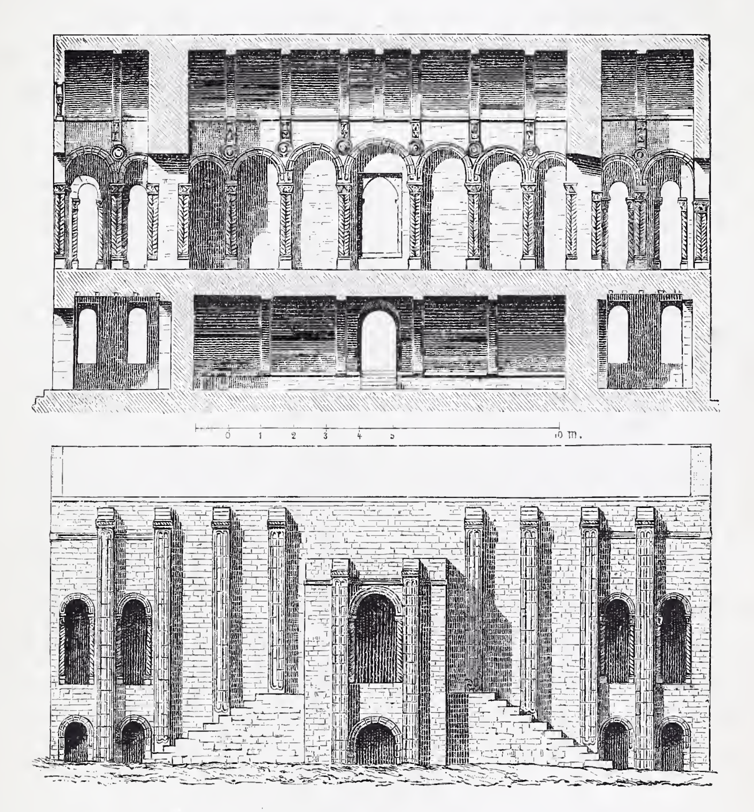


Fig. 227. Façade und Längsschnitt von S. Maria de Naranco.

Wandsäulen zum Theil kämpferartige, zum Theil kaum ausladende, roh figurirte Capitäle ohne korinthische Reminiscenz zeigen.

Den bedeutendsten Ueberrest der Bauthätigkeit des Königreichs Asturien aus dem 9. und 10. Jahrhundert bietet aber S. Maria von Naranco dar, von den Localforschern als Palast des Königs Ramiro I. bezeichnet (Fig. 227 und 228). Allerdings ist die Gleichzeitigkeit mit S. Cristina von Lena durch die Details unzweifelhaft, ebenso entspricht der Plan sicher mehr dem profanen Zwecke eines Palas als dem eines Cultbaues, allein dennoch kann leider weder die Entstehungszeit noch

die Bestimmung des merkwürdigen Baues als völlig gesichert gelten. Die Wahrscheinlichkeit spricht jedoch für beide Annahmen, wie denn auch die Uebereinstimmung der Anlage mit dem System deutscher Palasbauten auffällig ist, so verschieden sich die stylistische Behandlung darstellt. Ueber einem niedrigen, tonnengewölbten Erdgeschoss erhebt sich ein Saalbau, der durch eine der Langseite vorgelegte Freitreppe zugänglich ist, und an den beiden Schmalseiten zu prunkvollen Nebengemächern führt. Die Wände und Fensterausschnitte sind mit Blendarkaden geschmückt, deren Bogen auf Doppelsäulen mit spiralisch canellirten Schäften und theils korinthischen, theils byzantinisirenden Capitälen ruhen. Die Verbindung der Arkaden mit den Gurten des Tonnengewölbes wird durch jene eigenthümlichen, nach unten in kreis-

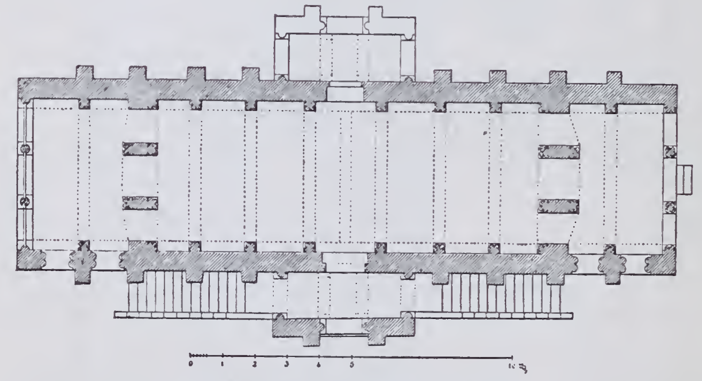


Fig. 228. Plan von S. Maria de Naranco.

förmigen Schilden endigende Wandvorlagen vermittelt, welche, wie die Capitäle, ganz ähnlich in der oben abgebildeten Kirche S. Cristina de Lena begegnen. Bei diesen Details an eine zufällige Laune des Erbauers zu denken, erlaubt das wiederholte Vorkommen derselben nicht. Ebensowenig erscheint dies den rundlich abschliessenden Archivoltensäumen gegenüber zulässig, da dasselbe Motiv auch aussen an den Friesen und den freilich nicht im Mauerverbande befindlichen Strebepfeilern vorkommt. Die letzteren erlangen dadurch etwas Canellurartiges und verleihen dem Aeusseren eine Selbständigkeit, die von südfranzösischen Vorbildern weiter abliegt, als das einigermassen an die Wandbehandlung von S. Pierre de Reddes (Fig. 202b) gemahnende Innere. Auf alle Fälle aber bedürfte es des Nachweises noch mehrer gleichartiger Ueberreste, um von einer besonderen frühmittelalterlichen Stylentwickelung Nordspaniens sprechen zu können.

Einer solchen hätten übrigens die damaligen Zustände schwerlich

Raum gegeben. Denn nicht blos die Angriffe, sondern auch die Einflüsse der arabischen Eroberer des Südens konnten nicht ganz abgewehrt werden, wie dies an den Säulenbasiliken S. Juan zu Baños (Altcastilien) und S. Miguel von Escalada (Leon) die hufeisenförmigen Scheidbogen zeigen, welche auf den korinthisirenden Capitälen aufruhen (Fig. 229). Im Hufeisenbogen schliessen auch die säulchengetheilten Doppelfenster der Pfeilerbasilica San Salvador von Valdedios (Asturien), an welchen doch die Capitäle vielmehr byzantinisches Gepräge verrathen. Das apsidale Vortreten des Chores vermisst man jedoch auch an allen diesen Beispielen, welche, wie die früher aufgeführten, ihre Altäre zumeist in

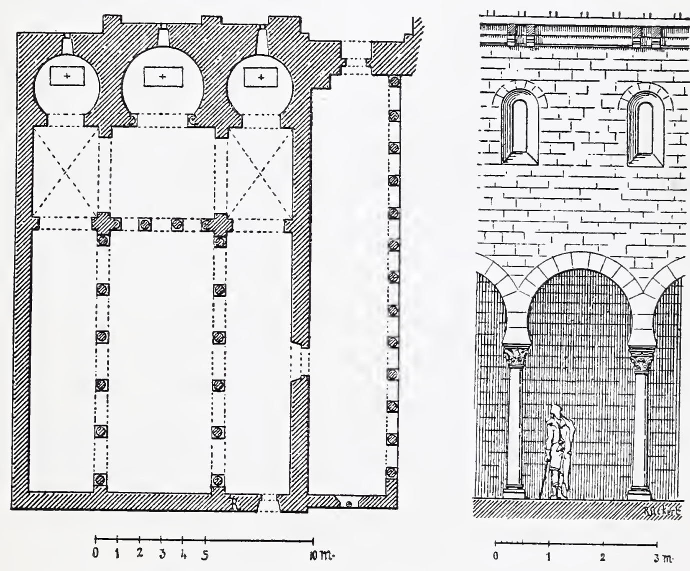


Fig. 229. Plan und System von S. Miguel de Escalada.

rechtwinkligen, häufig doppelgeschossigen Kapellen aufnahmen, oder wenigstens, wie S. Miguel de Escalada (Fig. 229), die Chorkapellen nur nach Innen im Plane abrunden. Als directe, fast sclavische Copie eines maurischen Vorbildes endlich erscheint die Corpus Christi-Kirche zu Segovia, welche im Wesentlichen die sog. Alte Synagoge (S. Maria Blanca) zu Toledo nachahmt.

Kirchen mit apsidaler Chorbildung scheinen in Spanien immer eine etwas spätere Zeit zu verrathen. Selbst an dem bemerkenswerthen S. Pedro y S. Pablo zu Barcelona kann sich die angebliche Entstehungszeit im 10. Jahrhundert wenigstens nicht auf den Façadenschmuck und die Vierungskuppel oder auf das Portal beziehen, und bleibt selbst für die kreuzförmige Anlage mit einer Hauptapsis und zwei

kapellenartigen Nebenapsiden an den beiden Kreuzschenkeln unwahrscheinlich. Ebenso verhält es sich mit S. Lorenzo in Segovia, dessen mit Ausnahme der hier fehlenden Kuppel ganz ähnliche Plangestaltung wohl ebenso auf südfranzösische Einflüsse zurückzuleiten ist, wie die mehr abweichende von S. Daniel in Gerona, wo die Kreuzschenkel selbst apsidal gebildet sind. Etwas mehr Selbständigkeit zeigt die gleichfalls kreuzförmig angelegte und über der Vierung gekuppelte Kirche S. Pedro zu Camprodon (Catalonien), welche an der Ostwand der Kreuzschenkel vier rechteckige Kapellen statt der Seitenapsiden aufweist. Sonst wird die Apsidengruppe von drei nebeneinander gestellten Conchen, welche, wie vorher die Kapellen bei rechtwinkligen Chorschlüssen, den Axen der drei Schiffe zu entsprechen pflegen, in Spanien Regel, mit Ausnahme des armen Asturien, dessen einschiffig bleibende Kirchen sich auch mit einer Apsis begnügen (Pfarrkirche von Ujo, S. Juan von Priorio, S. Maria von Villamajor).

Im Ganzen macht sich an allen Apsidal- und Kuppelanlagen eine ähnliche Schwerfälligkeit geltend, wie an den älteren südfranzösischen Bauten, deren Einfluss auf Spanien, schon an der Bildung der ältesten Tonnengewölbe wahrscheinlich, sich nun immer deutlicher darstellt. Namentlich ist das provençalische Decorationssystem der Apsiden und ihrer rechtwinkligen Vorräume an den blinden Säulenarkaden innen und an den schlanken, bis zum Dachrand emporschiessenden Halbsäulen und dem Consolengesims aussen unverkennbar. Freilich findet sich nirgends die verständnissvolle Classicität des Details, wie sie Südfrankreich seinen antiken Ueberresten in ununterbrochener Uebung entnimmt.

Dreischiffige Anlagen mit drei entsprechenden Apsiden finden sich zu Anfang des 12. Jahrhunderts durch ganz Spanien verbreitet. Von den südlichen Ausläufern der Apenninen (S. Pedro zu Gerona und S. Pedro zu Huesca) bis Galicien (Santiago und S. Maria zu la Coruña) findet sich dasselbe System, am besten vielleicht in Segovia, am reichsten und mannigfaltigsten in Avila vertreten. Während sonst der gegliederte Pfeiler zum Theil mit vorgelegten Halbsäulen ausschliessend herrscht, zeigt S. Millan zu Segovia (Fig. 230) sogar regelmässigen Wechsel von Säulen und Pfeilern im Langschiff, und dazu aussen an beiden Langseiten jene kreuzgangartigen Säulengänge, welche in Spanien nicht selten, aber meist nur einseitig den Hauptschmuck des Aeusseren bilden. Avila aber bietet von seinen zahlreichen hierhergehörigen Bauten nur mehr einen grösseren, S. Andres y S. Segundo, ohne Uebergangs- oder gothische Einflüsse, während S. Pedro wie S. Vicente durch spitzbogige Kreuzgewölbe wenigstens ihre Vollendungs-

zeit in eine spätere Epoche rücken. Bemerkenswerthe Beispiele liefern sonst noch die Collegiatkirche zu Toro (Leon) mit ihrem prächtigen, durch Fenster und Blendarkaden reich gegliederten Vierungsthurm, an welchem überdies vier von seinen sechzehn Seiten mit Flankenthürmen geschmückt sind, und S. Isidoro in Leon selbst, das seine Mittelschifffenster so nahe über den Scheidbogen der Pfeiler zeigt, dass man die ursprüngliche Absicht, sie als Emporausschnitte zu behandeln, kaum verkennen kann (Fig. 231).

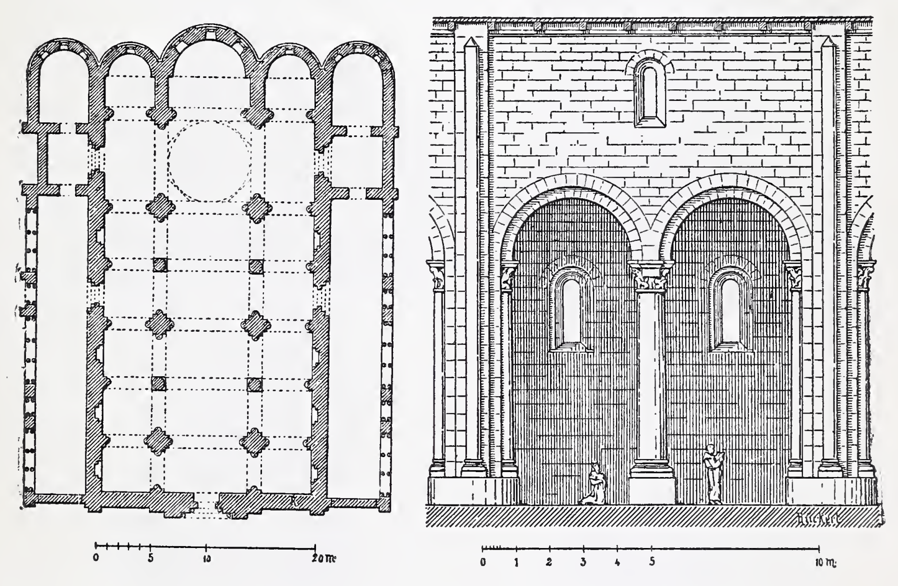


Fig. 230. Plan und System von S. Millan zu Segovia.

Lässt die letztgenannte Kirche schon durch die kreuzgewölbten Seitenschiffe an auvergnatisch-toulousanische Einflüsse denken, so erweist sich der hervorragendste romanische Bau Spaniens geradezu als die Copie eines südfranzösischen. Die nach fast hundertjähriger Bauzeit 1188 vollendete Wallfahrtskirche S. Jago de Compostella (Galicien) steht nämlich in Plan und Aufbau der Kirche S. Sernin zu Toulouse (erbaut 1060—1096) so nahe, dass an der directen Herübernahme des Motivs jeder Zweifel ausgeschlossen ist. Denn dass das Langschiff von S. Jago um ein Joch kürzer, das Querschiff dagegen um ein Joch länger ist als in S. Sernin, oder dass der fünfschiffige französische Bau auf einen dreischiffigen verschrumpft ist, ändert nichts an dem Zusammenhang. Ohne diesen wäre auch die bis dahin in Spanien unerhörte Ausdehnung des Querschiffes, wie die gleichfalls vorher unbekannte Chorbildung mit Um-

gang und Kapellenkranz unerklärbar. Ebenso die Uebereinstimmung des Aufbaues in Verhältnissen und Detail, die der Breite der drei Schiffe gleiche Scheitelhöhe des Mittelschiffes, die Emporen mit Säulenarkaden an den Oberwänden, die Anordnung der Pfeilerhalbsäulen, von welchen die an der Seite des Mittelschiffes befindlichen als Gurtträger bis zum Gewölbeansatz emporgezogen sind. Auf die auvergnatisch-toulousanische Bauweise deuten auch die Kreuzgewölbe des Erdgeschosses der Seitenschiffe wie die Halbtonnen ihres Emporen-Obergeschosses. Freilich haben spätere Verunglimpfungen das stattliche Granitwerk keineswegs

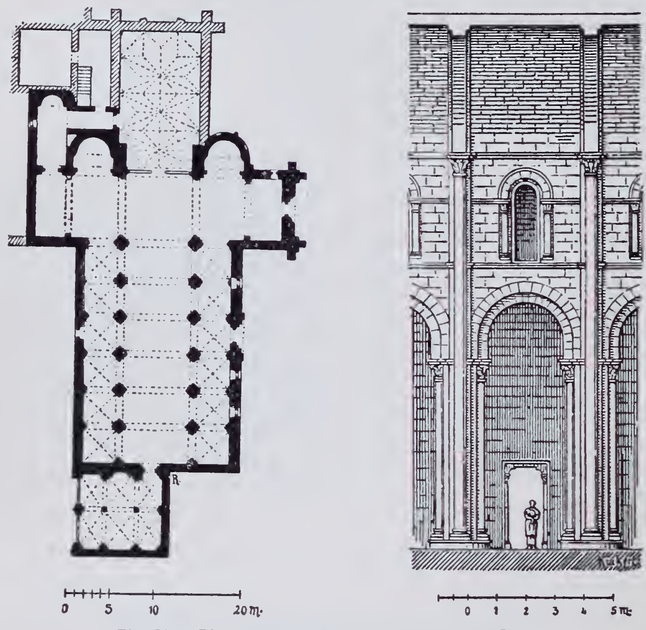


Fig. 231. Plan und System von S. Isidoro in Leon.

verschont, wie denn gerade der Kapellenkranz und die Apsiden des Querschiffes theilweise der Rücksichtslosigkeit späterer Zeiten zum Opfer gefallen sind (Fig. 232).

Dass eine so berühmte Stätte und ein so bedeutendes Werk grossen Einfluss wenigstens auf benachbarte Gebiete haben musste, versteht sich von selbst. Die Kathedrale von L u g o z. B. verleugnet auch ihre Abstammung von Santjago keineswegs, obgleich Scheidbogen, Emporen und Tonnengewölbe grösstentheils bereits spitzbogige Gestalt haben. Der Vorgang Frankreichs in der Entwicklung der Gothik lässt aber auch Spanien nicht lange unberührt, und nachdem schon S. Vicente und S. Pedro in Avila mit dem Kreuzgewölbe vorgegangen, drängt sich der

Spitzbogen in der sog. Uebergangsform mehr und mehr ein. So in der alten Kathedrale zu Salamanca (1120—1178), in den Kathedralen zu Tarragona (begonnen 1131), zu Tudela (vollendet 1188), Lerida (begonnen 1203). Blieben diese Werke unter einem mehr allgemeinen Anlehnen an französische Einflüsse bei durchgängiger Gleichartigkeit ihrer dreischiffigen Pfeileranlagen mit kurzer, in drei parallele Apsiden schliessender Chorbildung, so fehlte es doch auch nicht an weiterer di-

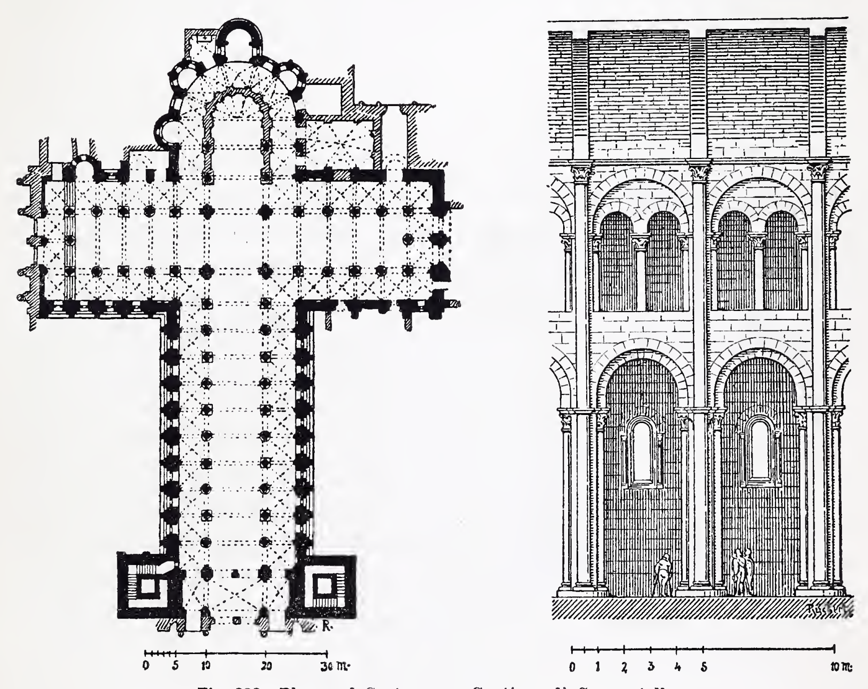


Fig. 232. Plan und System von Santjago di Compostella.

recter Einfuhr von Specialitäten jüngerer Entwicklung, als sie Santjago darbietet. Dahin gehört die um 1146—1171 erbaute Abteikirche von Veruela, an welcher die burgundische Bauweise direct von französischen Cisterciensern importirt erscheint. Zu typischer Bedeutung erheben sich jedoch derartige Versuche nicht, wie sich überhaupt Spanien zu einer den französischen Vorbildern ebenbürtigen Leistung nicht erschwingt, bis zur Einführung der ausgebildeteren Gothik, deren Herrschaft sich 1221 und 1227 mit dem Beginn der Kathedralen von Burgos und Toledo glanzvoll eröffnet.

D. Grossbritannien.

Wenn die geographische Lage Spaniens und die Art des Anschlusses der iberischen Halbinsel an den europäischen Continent eine ausreichende Handhabe darbot, um den Zusammenhang der romanischen Architektur Spaniens mit Südfrankreich zu erklären, so verbindet sich bei der Betrachtung Englands*) mit der Geographie die Geschichte des Landes, um die Gründe für eine noch ungleich grössere Abhängigkeit des Insellandes von Nordfrankreich völlig klar zu machen. Denn England ward in dieser Periode in baugeschichtlicher Hinsicht ebenso eine Provinz der Normandie, wie es politisch den Waffen des Herzogs Wilhelm von der Normandie unterlag. Ja sogar noch mehr: denn während sich das normannische Element in politischer und socialer Beziehung zwar als das herrschende, aber nicht als das überwiegende neben das einheimisch angelsächsische stellte, verdrängte die Architektur der Normandie die einheimische fast völlig.

Es ist freilich keine Frage, dass vor der Entscheidungsschlacht von Hastings (1066) die baukünstlerischen Leistungen Englands hinter jenen Nordfrankreichs zurückstanden. Die Normandie, bis zum Ende des 10. Jahrh. durch ihre hervorragenden Klosteranlagen in Karolingischer Richtung classicistisch cultivirt, hatte dann zu Anfang des 11. Jahrhunderts burgundische Einflüsse erfahren, und endlich mit mächtiger Anstrengung daraus jenen landeigenen Styl entwickelt, mit welchem es so erfolgreich den Fortschritten der französischen Südhälfte die Wage hielt. England dagegen hatte, nachdem die von Haus aus schwächere classisch-altchristliche Tradition unter den Wirren der dänischen Invasionen im 9. Jahrhundert gänzlich versiegt war, seinen eigenen Weg eingeschlagen, der, künstlerisch äusserst dürftig, nicht im Stande sein konnte, sich gegen den glänzenden, über den Canal dringenden Import zu behaupten.

Die erhaltenen Reste Englands aus der angelsächsisch-dänischen Periode sind unsicher und keineswegs umfänglich. Es scheint sogar, dass der grösste Theil der Kirchengründungen der Sachsenkönige wie auch Kanut's des Grossen aus Holzbauten bestand, und dass selbst zu Anfang des 11. Jahrhunderts noch viele von jenen rohrbedachten Kirchen noch im Gebrauche standen, die in palissadenartigen Wänden, d. h. mit aufwärts gestellten Balken und Dielen statt des sonst üblichen

*) J. Britton, The architectural Antiquities of Great Britain. London 1835. — Idem, The ancient Architecture of England. London 1845. — H. A. Bloxam, Mittelalterliche Baukunst in England. Aus dem Englischen. 1847. — V. Ruprich Robert (vgl. S. 319).

horizontalen Blockverbandes, errichtet waren. Fehlte es auch nicht ganz an Steinbauten, so traten doch nur jene mit grösseren Ansprüchen auf, welche, wie Westminster, dessen Gründer Eduard der Bekenner freilich in der Normandie erzogen worden war, in normannischer Weise stylisirt wurden, während die Mehrzahl sich auf Fachwerktechnik beschränkte, oder besten Falles das Holzgerüst der letzteren in Haustein imitirte. Denn nur als eine solche Nachahmung kann es betrachtet werden, wenn das höchst unregelmässige, aus Steinsplittern und Geröll bestehende Mauerwerk von langen Hausteinrippen durchzogen wird, welche die Wandmassen nicht blos vertical und horizontal, sondern gelegentlich auch in schrägen Verbindungen verspannen, oder wenn an Fenstern und Blenden giebelartige Dreiecke an die Stelle der Bogenabschlüsse treten. So an der Burgkirche zu Dover, an der Kirche zu Brixworth (Northampton), namentlich aber an einigen Kirchthürmen wie Earls Barton in Northampton (Fig. 233), St. Peter zu Barton upon Humber und Barneck (Lincolnshire). Zeigt an allen diesen Resten das Steinrahmenwerk der Wände das Holzvorbild des Fachwerkbaues schon unverkennbar, so wird die Herübernahme des Motivs aus der Holztechnik noch deutlicher an einigen Gruppenfenstern und Galerien, deren balusterartige Säulchen unter Vernachlässigung aller traditionellen Basen- und Capitälformen in der Umschnürung und Ausbauchung der Schäfte geradezu an die Ergebnisse der Drehbank erinnern (Fig. 234). Und wenn dabei die Reifen an Metallringe um die Holzstützen denken lassen, so wird auch von der 1062—1066 erbauten Abteikirche zu Waltham geradezu berichtet, dass Kapitäle, Basen und Bogen mit vergoldetem Kupferblech beschlagen waren, was ohne Holzunterlage, oder wenigstens ohne Holzvorbild, schwer erklärbar wäre, anderseits aber dem gewappneten Charakter des Volkes wie der Zeit entspricht. Jedenfalls werden wir nicht fehlgreifen, wenn wir uns die Wandgliederung im Innern der grösseren Kirchen ähnlich vorstellen, als sie aussen z. B. an Earls Barton oder S. Peter in Barton upon Humber erscheint.

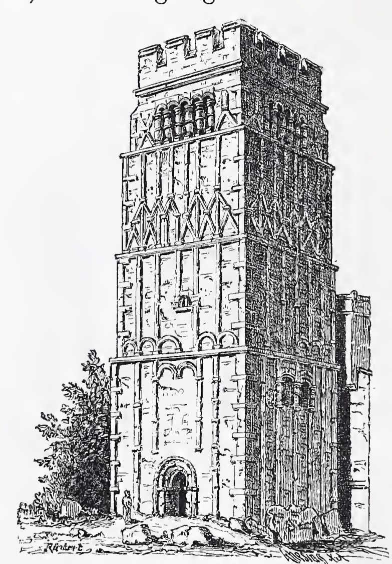


Fig. 233. Ansicht des Thurmes von Earls Barton.

Nach der Besitzergreifung Englands durch die Normannen wurden, wie ausdrücklich berichtet wird, Nordfranzosen nicht blos in die höchsten weltlichen, sondern auch geistlichen Würden eingesetzt. In die letzteren sogar augenscheinlich in der Absicht, die zurückgebliebene Bauthätigkeit entsprechend zu beleben, und zwar nach dem Vorbilde der Normandie. Derselbe Lanfrancus, welchem die höchste normannische Bauleistung, S. Etienne zu Caen, zu danken war, wurde auf den erzbischöflichen Stuhl von Canterbury erhoben, und fand nach dem grossen Brandunglücke dieser Stadt von 1070 sofort Gelegenheit, S. Etienne auf englischem Boden zu wiederholen. Nicht so genau konnte sich dessen Neffe Paulus beim Neubau der Kathedrale von S. Albans (vollendet 1116) an die Vorbilder seines Vaterlandes anschliessen, da

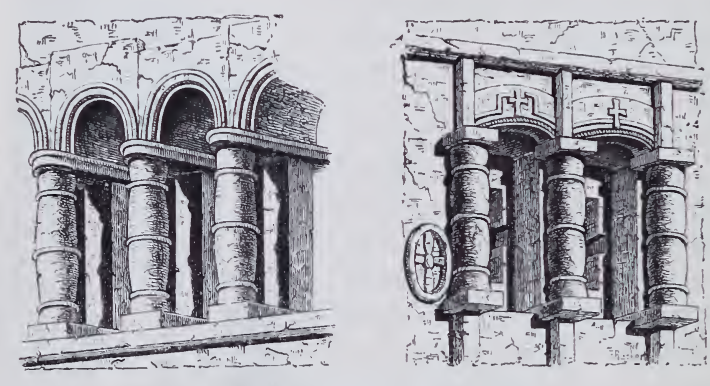


Fig. 234. Säulenformen von Earls Barton.

ihn das schon von seinen angelsächsischen Vorgängern vorbereitete Baumaterial bis zu einem gewissen Grade zum Festhalten an die landübliche Bauweise zwang. Gundulphus aus Caen endlich, welchem der Neubau der Kathedrale von Rochester zufiel, scheint als vorheriger Kriegsbaumeister Wilhelm des Eroberers seiner mehr fortificatorischen Richtung auch im Kirchenbau Ausdruck gegeben zu haben, wie dies wenigstens die im weissen Thurm des Tower noch erhaltene Kapelle zeigt, welche durch ihre überaus schlichte, massige Planform ohne Querschiff, durch den Chorumgang ohne Kapellen, durch die wuchtigen, einfachen Säulen und die ganz gliederungslose Wandbildung und Tonnenwölbung von der auf dem normannischen Festlande üblichen Behandlung weit abwich (Fig. 235).

Die hervorragenderen Bauten Englands bleiben übrigens durch das ganze 12. Jahrhundert im Wesentlichen dem Vorgange der Normandie getreu. Der Eindruck wird jedoch schon im Innern dadurch etwas anders

und schwerer, dass erstlich die Mauern stets massiger hergestellt werden, was hauptsächlich mit der Bautechnik zusammenhängt, welche selten Quadern in der ganzen Mauerdicke verwendete, sondern eine Art von Gusswerk aus Steinbrocken mit Mörtel zwischen die beiden sorgfältiger ausgeführten Wandverkleidungen einfüllte. Wo dann Säulen an der Stelle der Pfeiler auftreten, sind diese derber und stämmiger aus kleinen Steinen aufgemauert, noch schwerfälliger wirkend durch die unverhältnissmässig niedrigen und dürftigen Basen und Capitäle. Die letzteren, zumeist von der gefältelten Gestaltung wie in der Normandie, zeigen gelgentlich eine Gruppenausbildung, welche, offenbar einem gegliederten Pfeiler entlehnt, fast ohne organischen Zusammenhang mit dem Schaftkörkörper und lediglich durch die Gliederung der Scheidbogen und aufgesetzten Dienste bedingt erscheint. Waren dann Emporen und Oberfenster in der Regel der Bildung in der Normandie ähnlich, so entschloss man sich in England trotz der emporgeführten Wandverstärkungen in der romanischen Epoche wohl nie zu der in Caen so bedeutsam vorgebildeten Wölbung, sondern blieb bei Holzwerk und Flachdeckung stehen, in den Seitenschiffen sogar die Pultdachconstruction dem Auge ganz offen lassend. Dagegen fehlte es keineswegs an zuweilen reichem Wandschmuck, wie denn selbst die Säulenschäfte mit spiralischem oder überhaupt linearem Ornament verkleidet zu werden pflegten. Dann gliederte man die Scheidbogen möglichst reich und verzierte sie wenigstens an der Mittelschiffseite gern in Zickzackornament, neben welchem sonst noch die Formen des gebrochenen Stabes, des Zinnenfrieses, des Schachbrett-, Rauten-, Schuppenmusters und andere

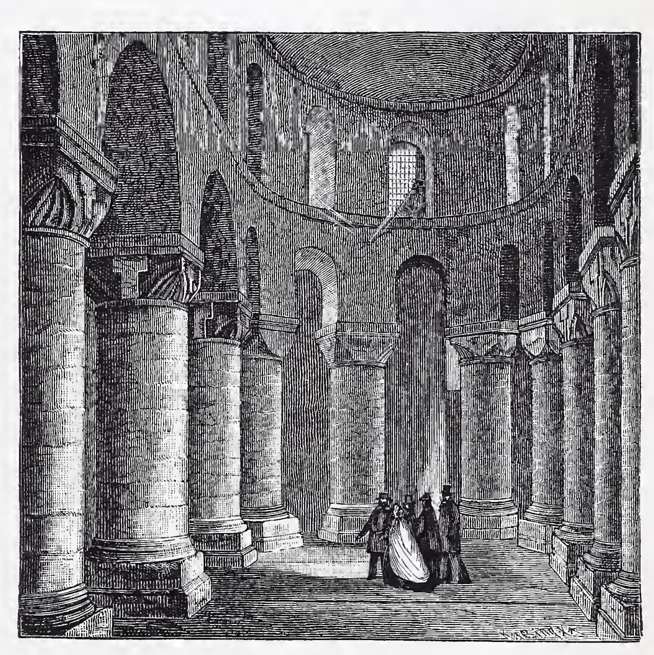


Fig. 235. Innenansicht der Towerkapelle in London.

lineare Motive begegnen, im Ganzen reicher als anziehend durch Mannigfaltigkeit der Erfindung (Fig. 236).

Der Reichthum des immer wirksam und sauber ausgeführten Zierwerkes war aber auch umsomehr ein Bedürfniss, als die Planbildung den Reiz der rheinischen oder burgundischen Architektur keineswegs erreichte oder festhielt. Denn wenn man auch anfangs der festländischen Chorgestalt mit der Apsidenrundung zu folgen suchte, so kehrte man doch früh zur alteinheimischen Uebung der rechtwinkligen Chorkapelle zurück, wie sie in Deutschland und Frankreich fast nur bei den nüchternen Cisterciensern vorkam. Dafür war der Presbyterialraum jenseits des Querschiffes so verlängert worden, dass das letztere ungefähr in die Mitte des ganzen Baues zu stehen kam, wodurch eine bedeutende perspectivische Wirkung erzielt wurde. Auch hatte sich ein Ausweg gefunden, um trotz mangelnden Kapellenkranzes dem Bedürfniss nach vermehrten Altarstellen doch gerecht zu werden. Man fügte nämlich an die Ostseite des Querschiffes eine Art von Seitenschiff, welches so viele Kapellen als Pfeilerabtheilungen bildete, oder setzte an das Chorende noch ein zweites Querschiff, welches z. B. in der Kathedrale von **Durham** Raum für sechs Seitenaltäre neben dem Hauptaltar gewährte (Fig. 237).

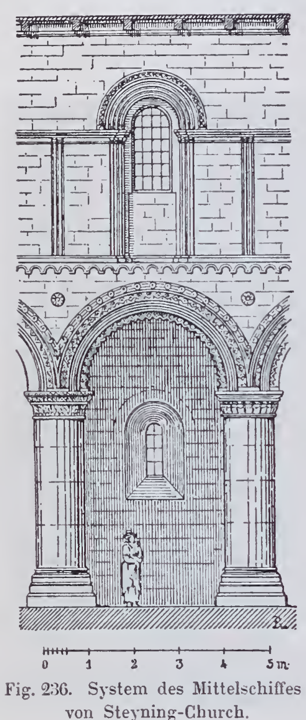


Fig. 236. System des Mittelschiffes von Steyning-Church.

Noch auffälliger macht sich die Abweichung von der Bauweise der Normandie im Aeusseren bemerklich, dessen Niedrigkeit, schwere Massenhaftigkeit und nüchterner Horizontalismus sich noch mehr als an nordfranzösischen Bauten von dem Charakter der rheinischen Werke entfernt. Die durch die Emporen veranlassten drei Fensterreihen erreichen selten die Höhe der zwei Etagen der romanischen Dome des Mittelrheines und dem niedrigen, auf eine Substructionserhebung über den Boden in der Regel ganz verzichtenden Erdgeschoss entsprechen namentlich auch die niedrigen Portale. Die Strebepfeiler verlieren die umrahmende Function der deutsch-romanischen Lisenen dadurch gänzlich, dass sie selten bis zum Hauptgesims emporgezogen sind und sich also nicht mit der Gesimsbildung verbinden können, welche auch selten die ansprechende Gestalt des sog. Bogen-

frieses erhält. Dagegen werden die Wände in häufiger Wiederholung durch starre Gesimslinien im horizontalen Sinne gegliedert, was in hohem Grade unerfreulich wirkt (Fig. 238), wenn nicht Blendgalerien die zwischenliegenden Wandflächen beleben. Wo indess diese in mehreren Reihen übereinander angebracht sind, überbieten sie die verwandten Gliederungen der Normandie an zierlichem Reichthum dadurch, dass sie sich in Halbsäulengruppen statt in kahlen Pilasterbogen an die Triforienbildung anschliessen und ihre enge Reihung gelegentlich dadurch lebendiger gestalten, dass ihre Bogen, vom ersten zum dritten, vom zweiten zum vierten Säulchen geschlagen, sich ungemein reizvoll durchkreuzen. Die der Horizontaldeckung wegen ohnehin nicht steilen Bedachungen werden dann oft dem Auge in der Nähe ganz entzogen, indem sich über dem Hauptgesims ein Zinnenkranz hinzieht.

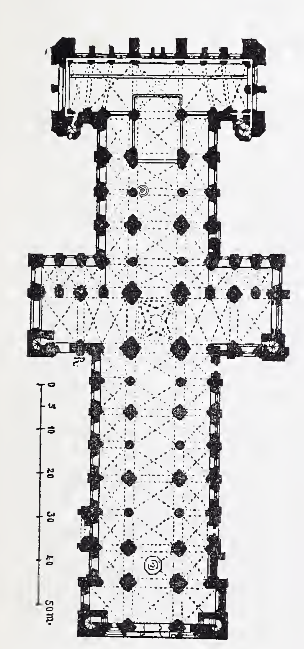


Fig. 237. Grundriss der Kathedrale von Durham.

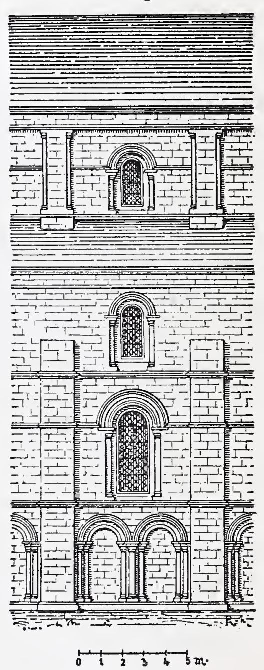


Fig. 238. Vom Aeusseren der Kathedrale von Durham.

Wie aber dieser, verbunden mit der energisch betonten Etagirung, dem Aeusseren einen mehr burg- als kirchenartigen Charakter verleiht, so gemahnt die spezifisch englische Thurmanlage geradezu an den altenglischen Burgthurm (keep-tower). Selten in der an den deutschen Bauten so wirksamen Paarung, dafür aber in um so wuchtigeren kubischen Etagen aufgeführt, erhebt er sich entweder über der Vierung oder vor dem Westende, oder endlich an einer beliebigen Stelle der Langseite. Der trotzige, fortificatorische Eindruck dieser Thürme wird zwar durch den fleissigen Reichthum der seine Etagen bekleidenden Blendarkaden etwas gemildert, steigert sich aber wieder durch den horizontalen zinnenbekränzten, oft durch Eckthürmchen noch wehrhafter gemachten Abschluss. Diese Thurmgestalt trägt wesentlich dazu bei, das

Verjüngungslose, Kubische, Schwere der englisch-normannischen Bauten recht hart und scharf zur Empfindung zu bringen, welchem ungünstigen Eindruck freilich auch jener der Mächtigkeit und Unverwüstlichkeit gegenübersteht, wie ihn selbst byzantinische Bauten nicht zu erwecken vermögen.

Da der normannische Styl in seiner Vollendung nach England eingeführt ward, kann von einer eigentlichen Entwicklung daselbst keine Rede sein. Diese Entwicklungslosigkeit schliesst eine Geschichte der englisch-romanischen Bauweise umsomehr aus, als deren Bestand ein Jahrhundert von der Eroberung an nicht viel überdauerte. Wenn sich daher auch zwei Hauptgruppen unterscheiden lassen, so folgen diese wenigstens nicht zeitlich aufeinander, sondern machen sich vielmehr parallel nebeneinander geltend.

Eine nicht unansehnliche Gruppe von Kirchenanlagen verräth wenigstens den Versuch zu einem Compromiss zwischen der altanglischen und der normannischen Bauweise. Verschiedene Spuren von classisch-altchristlicher Planbildung wie von angelsächsischer Decorationsart drängen sich in das Schema der normannischen Anordnung und Formensprache. Von der hierhergehörigen Kathedrale in S. Albans mit seinen angelsächsischen Bauformen war bereits die Rede. Auch S. John im Tower zu London oder die Kirche von Steining (Essex) und selbst die Kathedrale von Gloucester, sämmtlich in die ersten Jahrzehnte nach der Eroberung Englands, somit vor 1100 fallend, lassen noch einiges Festhalten an dem basilikalen Säulenplan erkennen. Die Towerkirche bewahrt sogar in ihren verhältnissmässig hohen Capitälen noch einiges Anklingen an das Korinthische, wovon sich sonst nur mehr wenige Spuren finden.

Dürfen wir annehmen, dass diese Säulenbauten wenigstens im weiteren Sinne der Schule oder Richtung des Erbauers der Towerkapelle, des Bischofs Gundulphus von Rochester, angehören, so geht die andere Hauptgruppe sicher auf das Vorbild der von Lanfrancus erbauten Kathedrale von Canterbury und damit direct auf jenes von S. Etienne in Caen, als dessen Copie wir den ersten englischen Kathedralenbau normannischen Styles betrachten dürfen, zurück. Canterbury selbst erlag freilich schon ein Jahrhundert später einem gothischen Umbau, aber das aus der Erbauungszeit (1079—1093) erhaltene Querschiff der Kathedrale von Winchester wie die Ruinen auf der Insel Lindisfarne bei Berwick (1090) verrathen trotz Pfeiler- und Säulenwechsel das Schema von S. Etienne. Dem Vorbilde dieser folgten dann auch die hervorragenderen Bauten des 12. Jahrhunderts, wie die Kathedralen von Durham (1108—1128), Rochester (ca. 1090—1130), Ely (1133), Chichester (1114 bis ca. 1140), Peterborough (1117—1145) und

die Abteikirche von Waltham (vgl. Fig. 239 u. 240), welche höchstens zunehmend reichere und feinere Ornamentirung bei äusserst sorgfältiger und geschickter Steinarbeit, aber wenigstens in den aus dieser Zeit erhaltenen Theilen verhältnissmässig wenig Selbständigkeit verrathen. Wenn auch gelegentlich die Pfeiler zu reicherer Gliederung gelangten, so entwickelte sich doch daraus kein constructiver Fortschritt, Gliederungen und Zierden vermochten die schwerfälligen und massigen Hauptformen nicht zu beherrschen und kein Wachsen und Höherstreben zu

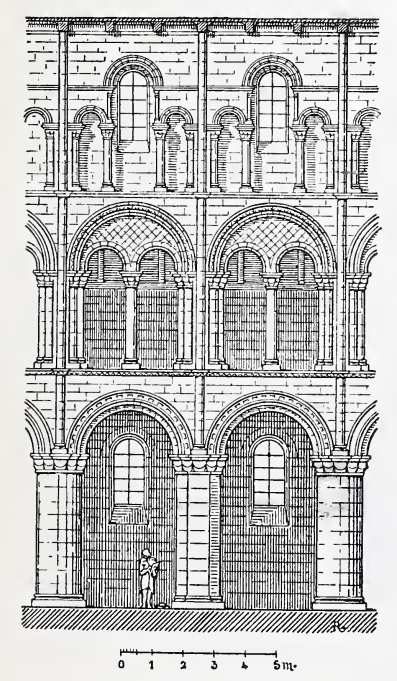


Fig. 239. System der Abteikirche von Peterborough.

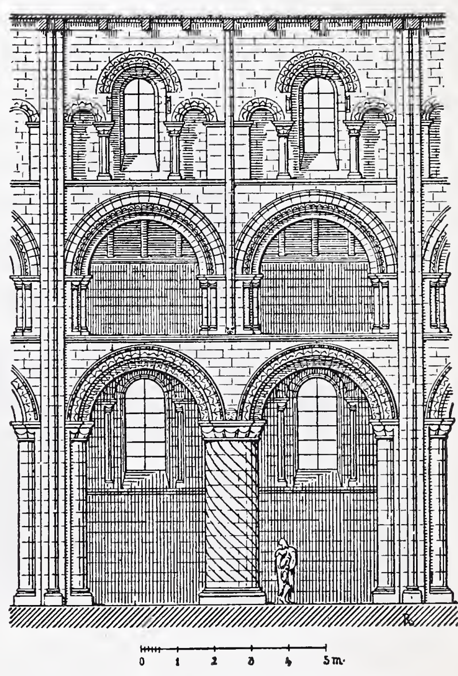


Fig. 240. System der Abteikirche von Waltham.

erzeugen. Bemerkenswerth ist namentlich, dass auch im weiteren Verlaufe die Wölbung, zu welcher doch der Aufbau von Haus aus hinwies, fast ausnahmslos vernachlässigt, entweder nicht gewagt, oder vielleicht nicht gewollt wurde, um dem nationalen Holzbau wenigstens die Deckenbildung zu wahren.

Bei diesem Zurückbleiben des Constructiven hinter dem Ornamentalen kann es auch nicht Wunder nehmen, dass man schwierigeren Planbildungen, wie sie z. B. der Apsidenschluss bedingte, aus dem Wege ging. So finden sich auch Rundkirchen nun seltener als selbst vorher, wie denn von diesen nur S. Sepulchre zu Cambridge in unsere Epoche gehört (Fig. 241). Auch hier steht die Gliederung der Scheidbogen in keinem or-

ganischen Zusammenhang mit den stämmigen Säulen, deren Missverhältniss durch die hochgezogene Kuppel nur noch empfindlicher gemacht wird.

Von den Anlagen für Wohnzwecke können, da klösterliche Anlagen aus dieser Zeit sich nicht erhalten haben, nur die in der Hauptsache aus mächtigen Thürmen (keep-towers) bestehenden Burgen hier berührt werden. Nicht blos auf Zeiten der Noth berechnet, sondern dauernder Wohnraum für die Herrenfamilie wie für einen Theil des Gesindes, sind diese Burgthürme stärker, geräumiger und behaglicher als die Bergfriede der deutschen Burgen. Nischenartige Ausschnitte in den überdicken, aussen lisenenverstärkten Mauern verleihen den saalartigen Innenräumen, von welchen das über dem Verliesse und dem Brunnenraume gelegene Geschoss von den Dienstleuten, das nächst höhere dagegen von der Herrschaft bewohnt wurde, zweckentsprechende Nebengemächer. Diese zum Theil doppelgeschossig für jeden Mittelsaal und unter sich durch Gänge und Treppen verbunden, vermittelten durch ihre allerdings spärlichen Fenster den in ihrer Mitte liegenden Saalräumen Licht und Luft, und verliehen denselben eine ebenso ansprechende Erweiterung, als durch ihre verzierten Bogenöffnungen reiche architektonische Gliederung und Ausschmückung. Allerdings sind auch diese meist rechtwinkligen Anlagen ebenso wie die normannischen Kathedralen Englands den Vorbildern aus der Normandie entnommen, von welchen z. B. die Donjons zu Chambois, Lillebonne und Courcy anschaulich erhaltene Muster darbieten, allein sie sind in England in weit grösserer Zahl erhalten als in Nordfrankreich. So im Tower zu London, welcher, wie die Burg von Rochester, aus Gundulphus' Zeit stammt, zu Guildfort (Surrey), zu Gainsborough (Yorkshire), zu Hedingham (Essex) u. s. w.

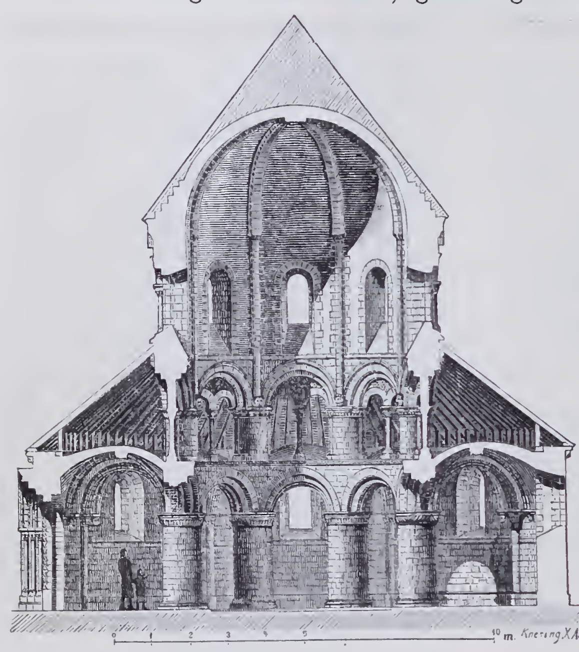


Fig. 241. Durchschnitt von S. Sepulchre zu Cambridge.

Schottland*) folgte erst spät Englands Spuren. Was das dünnbevölkerte, verhältnissmässig arme Gebiet vor König David I. (1124 bis 1165) an Bauten besass, war jedenfalls noch geringer, als die Leistungen der Angelsachsen und wohl grösstentheils Holzbau, wie es sich sowohl aus dem Gebirgscharakter des Landes an sich ergiebt, als aus der Bezeichnung „more Scotorum“, mit welcher englische Chronisten die holzgebauten Werke unterscheiden. Die wenigen Steinkirchen aber scheinen nie über Umfang und Schmuck armseliger Landkapellen hinausgegangen zu sein. Im 12. Jahrhundert aber hatte sich England mit zahlreichen normannischen Bauten gefüllt, welche trotz der Aversion der beiderseitigen Völker nicht ohne Einfluss auf das angrenzende Schottland bleiben konnten, und zwar um so weniger, als die Schotten in Nordfrankreich, mit welchem damals die Beziehungen weit freundlicher waren als mit England, dieselbe Quelle fanden. So unterscheidet sich denn der normannische Styl Schottlands wenig von jenem Englands, und konnte auch schon darum keine landeigene Entwicklung finden, da er, spät importirt wie er war, dazu keine Zeit mehr fand. Schon die Kirche von Kirkwall auf der Orkney-Insel Pomona, 1136 begonnen, wurde in gothischen Elementen vollendet, und noch mehr gehören die Abteikirchen von Jedburgh und Kelso bereits in die Periode des Uebergangs zur Gothik.

Etwas mehr Selbständigkeit als Schottland bewahrte Irland**), welches, weit früher christianisirt, hierdurch wie durch seine insulare Abgeschlossenheit schon im 8. Jahrhundert in den Besitz einer eigenartigen Cultur gelangte. Freilich beschränkte sich diese in der Kunst auf das Decorationssystem, welches aus gemeinschaftlich nordischer Wurzel entsprungen, dort seine bedeutsamste stylistische Ausbildung gewonnen hatte. Wir haben bereits gesehen, wie sich dieses System in der Miniaturmalerei nicht blos auf den irischen Missionswegen der Karolingischen Epoche über einen Theil des Continents verbreitete, sondern wie es sich dort auch noch in der romanischen Epoche in seinen Flecht- und Verschlingungsmotiven den übrigen Elementen, wie dem classischen Blattschmuck und den geradlinigen Ziermustern, erfolgreich gegenüberstellte. An Bautechnik und Construction dagegen stand die grüne Insel vor der romanischen Epoche dem karolingischen und byzantinischen Culturgebiet so weit nach, dass sie nicht blos hierin nichts zu spenden,

*) R. W. Billings and W. Burn, Baronial and Ecclesiastical antiquities of Scotland. London & Edinb. 1845—1852.

**) G. Petrie, The Ecclesiastical Architecture of Ireland, anterior to the Anglo-Norman Invasion. Dublin 1845.

sondern auch zur Aufnahme des Fremden nicht die nöthigen Qualitäten hatte.

Neben den Holzkapellen „scotico more“, wie sie in Irland vom 8. bis 12. Jahrhundert öfters erwähnt werden, gab es zwar auch Steinbauten, doch waren diese von so primitiver Planbildung und von so rohem, an das Cyklopische erinnerndem Aufbau, dass man geneigt wäre, sie in das vorgeschichtliche Zeitalter zu setzen, wenn dem nicht positive Zeugnisse entgegenständen. Es verbinden sich zumeist rechtwinklige, flachgedeckte Kapellen mit etwas kleineren, annähernd quadratischen Chorräumen, welche gelegentlich in spitzbogiger Tonnenform gedeckt sind. Diese Tonnen aber, ohne Keilschnittsystem lediglich in horizontalen Lagen durch Vorkragung nach innen hergestellt und die Einziehung schon vom Boden an beginnend, verrathen nicht die Spur von römischer Gewölbetechnik, wie auch die Thüren und Fenster horizontal gedeckt, oder giebelförmig geschlossen, oder endlich im monolithen Sturz bogenartig ausgeschnitten sind und somit auf der niedrigsten constructiven und decorativen Stufe stehen bleiben. Hierher gehören die Kapellen von Gallerus, Long Corrib, Ratass, Glenalough, Kilmaduagh, Dairbhile und Fore. Nicht viel höher stehen die Glockenthürme, durch deren cylindrische, nach oben schlank verjüngte Bildung sich Irland in so eigenthümlichen Gegensatz gegen die massigen, kubisch unverjüngten Thürme Altenglands setzt. Denn wenn auch an diesen hochragenden irischen Thürmen die Mauertechnik solider als an den Kirchenräumen erscheint und sein muss, so bieten doch auch sie des Künstlerischen so wenig wie die Kapellen, mit welchen sie übrigens in keinem äusseren Zusammenhange stehen.

Ob diese Steinwerke vor dem 11. Jahrhundert irgend welchen künstlerischen Schmuck gewannen, ist höchst zweifelhaft. Wenigstens scheint kein Denkmal mit Zierwerk nachgewiesen, welches nicht auch mehr oder weniger normannische Elemente verriethe. Selbst das Portal an dem Rundthurme von Timahoe, dessen Halbsäulen topfförmige Basen und Capitäle mit Menschenköpfen und Bandverschlingung, also ganz eigenartige Motive zeigen, lassen im Zickzack der Bogen den normannischen Import nicht verkennen, also den Uebergang von einheimischen Holzschnitzvorbildern zum nordfranzösischen Steinornament. Das Portal des Thurmes zu Kildare dagegen zeigt ungeschicktes Tasten nach normannischen Formen, mithin ein anderes Stadium des Uebergangs. In weiteren Bauten zu Clonmacnoise, Killaloe, Freshford u.a. gelangt das Normannische mehr und mehr ins Uebergewicht, das denn auch an der Cormacs-Kapelle von Cashel (1134 geweiht) schon in voller Ausdehnung be-

gegnet, wenn auch das Verschlingungsornament sich noch eine geraume Zeit lang fortfristet. So z. B. in der 1128—1150 gebauten Kathedrale von Tuam, dessen Capitäle die Fratzenbildung mit Flechtornament verbunden zeigen. Weiterhin bieten Irlands romanische Reste kein Sonderinteresse mehr, wenn auch nicht unerwähnt bleiben kann, dass die Einschiffigkeit mit geradlinigem Chorschluss die Regel war, und dass dafür einzelne Theile, und besonders der Chorraum, gerne in ähnlicher Weise doppelgeschossig angelegt wurden, wie wir es an der Nordküste von Spanien gefunden haben.

E. Skandinavien.*)

Der Inselgruppe Grossbritanniens stehen die Inseln und Halbinseln in und an der Ostsee in einem auffallend beschränkten künstlerischen Verwandtschaftsverhältnisse gegenüber. Während es nämlich feststeht, dass diese Gebiete die Heimat jener Normannen waren, welche Nordfrankreich besetzten und England eroberten, sind doch die in denselben zu vermuthenden Anfänge der normannischen Kunst dort keineswegs zu finden. Weit mehr Einflüsse, als von Skandinavien ausgegangen sein können, gelangten vielmehr umgekehrt von der Normandie und von England aus nach den Ostseeländern. Den grössten Theil seiner Cultur aber verdankt Skandinavien den Deutschen.

Dänemark und Norwegen, die beiden durch Abstammung und Geschichte sich am nächsten stehenden Gebiete, wurden auch ungefähr gleichzeitig christianisirt: Dänemark unter König Harald Blauzahn (936—986), Norwegen unter Olaf I. Trygvaeson (995—1000). Architektur in vollem Wortsinne gab es vorher weder hier noch dort. Statt der Mauern dienten Palissaden als Befestigung, und auch die Paläste der Könige bestanden aus rohem Pfahlwerk in lediglich geglätteten Baumstämmen, durch Moosausstopfung dicht gemacht, und äusserlich durch Theeranstrich geschützt, während bunte Matten den Innenschmuck bildeten. Es ist indess wohl anzunehmen, dass schon damals einzelne Details, wie Thürgewände, Thüren, Giebel und Traufenenden, namentlich aber das Mobiliar mit gemaltem Schnitzwerk, wie mit Metallbeschlägen geschmückt war, so wie wir dies von den Schiffen des Dänenkönigs Swein Gabelbart (986—1013) erfahren, und dass dieser Schmuck

*) J. C. C. Dahl, Denkmäler einer sehr ausgebildeten Holzbaukunst der frühesten Jahrhunderte in den inneren Landschaften Norwegens. Dresden 1837. — A. v. Minutoli, Der Dom zu Drontheim und die mittelalterliche christliche Baukunst der skandinavischen Normannen. Berlin 1853. — Nicolausen, Mindesmerker of middelalderens Kunst in Norwegen. Christiania 1855. — P. Lehfeldt, Die Holzbaukunst. Berlin 1880.

schon damals ähnlich den späteren Holzbauten aus monströsen Bildungen und phantastischen Verschlingungen bestand.

Auch die ersten Kirchen werden als Holzbauten bezeichnet. So die von König Harald Blauzahn erbauten, unter denen die Dreifaltigkeitskirche zu Roeskilde hervorragte. Selbst die von Knud dem Grossen (1013 bis 1035) in Dänemark und England errichteten Kirchen waren von Holz. In Norwegen wurde der Holzbau sogar nie mehr ganz verdrängt, so dass sich noch jetzt ein halbes Hundert von Holzkirchen dort erhalten hat.

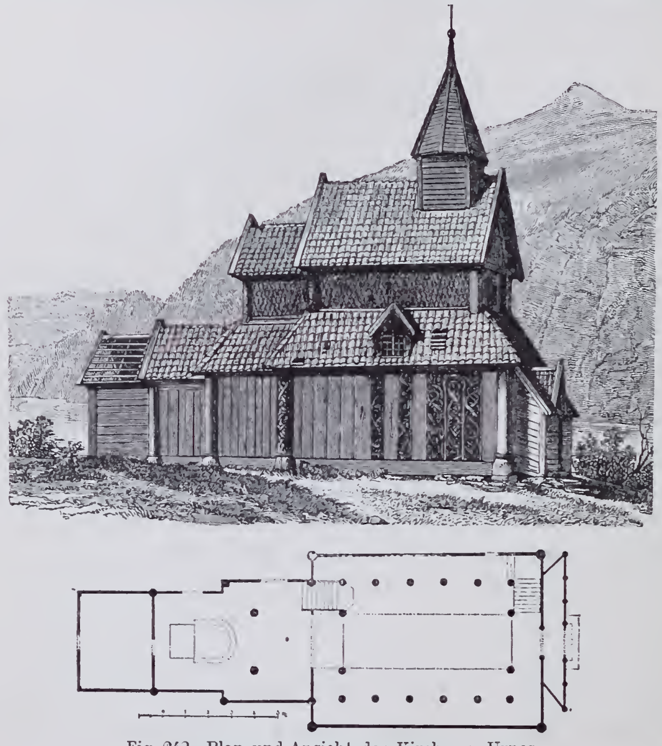


Fig. 242. Plan und Ansicht der Kirche zu Urnes.

Sie liegen ihrer Entstehung nach zumeist nur ein paar Jahrhunderte auseinander, doch ist nur eine Kirche sicher datirbar, nämlich die zu Tind oder Atro in Obertelemarken, welche nach der Runeninschrift zwischen 1180 und 1190 erbaut sein muss, aber nach dem Styl des Ornamentes doch nicht als die älteste von allen gelten kann. Nach dem weit ursprünglicheren und noch nicht in dem Grade stylisirten Charakter des Schnitzwerkes gehen ihr wohl die Holzkirche von Urnes (Fig. 242), wie auch die ebenfalls in der Provinz Sorge befindliche Kirche zu Borgund (Fig. 243) voraus, während die Kirche von Hitterdal in Niedertelemarken jener von Tind vielleicht gleichzeitig ist.

Es sind fast durchweg kleine Anlagen von ziemlich gleichartiger Gestaltung. Der rechtwinklige Hauptraum ist auf Holzsäulen gestellt, welche, um die vier Seiten herumgezogen, ein rationelles Riegelwerk ohne viel künstlerischen Schmuck tragen. An dieses Rechteck schliessen sich niedrigere Nebenschiffe, welchen an der Eingangsseite ein gleichartiger

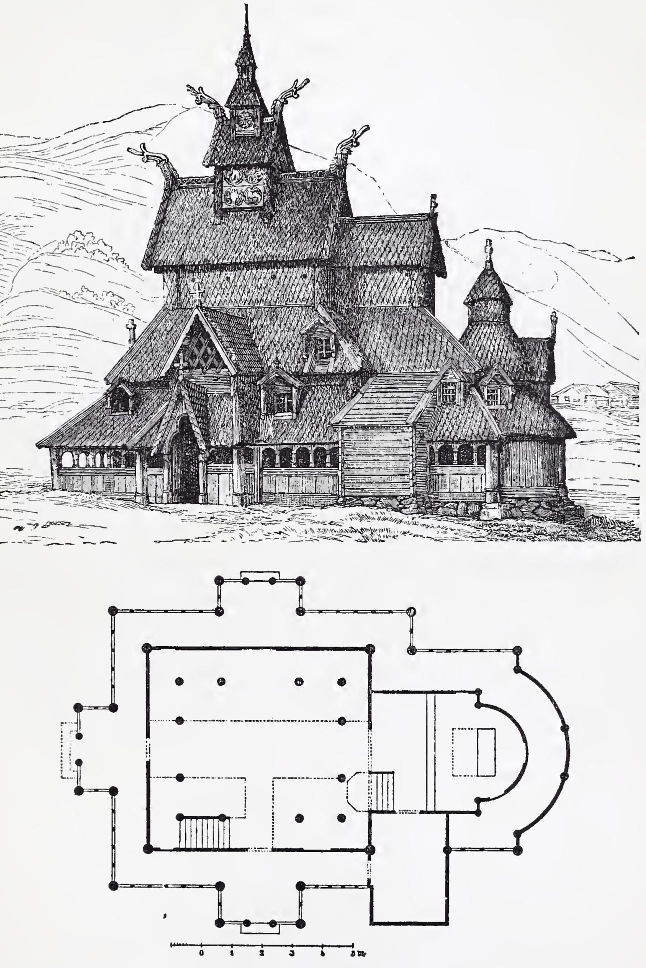


Fig. 243. Plan und Ansicht der Kirche von Borgund.

Umgang entspricht, während sich gegenüber die gleichfalls niedrigere Chorkapelle, zum Theil mit Apsidalabschluss, ansetzt. Um das Ganze aussen läuft in vielen Fällen ein schmaler und niedriger Corridor (Lof, Laufgang), als kreuzgangartige Säulchengalerie nach aussen geöffnet, an geeigneten Stellen jedoch durch vortretende Portalbauten unterbrochen. Auf diese Weise wird von der Kirchenwand, deren senkrechte

Bohlen von einem Rahmen mit säulenartigen Ständern getragen werden, wenig dem Auge sichtbar und den atmosphärischen Einflüssen blossgestellt, da sich über der niedrigen Pultbedachung des Laufgangs das etwas höhere Pultdach der Seitenschiffe und des Chors, und nicht weit über diesem das gleichfalls ziemlich steile Satteldach des Hauptschiffes erhebt, welchem dann noch ein Glockenthürmchen (Dachreiter) aufgebürdet ist. Das Wenige, was durch diese Dächerfolge von den Wänden sichtbar bleibt, ist bis auf die ursprünglich kleinen Fensterluken, ebenso wie die Dächer selbst, verschindelt, so dass sich nach aussen ein ziemlich einheitlicher Eindruck ergiebt, welcher durch das pyramidale Ansteigen der Bedachungen nicht ohne Reiz ist. Weniger günstig wirkt freilich das Innere, dem es an einer genügenden Fensterbildung fehlt und dessen schlanke Säulenstämme meist ohne die übliche Gliederung und unter sich ohne organische Verbindung sind. Das Decken- und Dachgerüst und die Verbretterung aber gewinnen wenig künstlerische Form, da das Reliefschnitzwerk mehr aussen, besonders an den Portalen, innen aber selbst an den meist würfelartigen Capitälen nicht immer zur Anwendung gelangt. Die an ein Tonnengewölbe oder richtiger an eine Schiffsverplankung gemahnende Deckenverdielung in Urnes oder Borgund, oder die horizontale Bretterdecke zu Hitterdal empfangen dann wohl einigen farbigen Schmuck, aber keine plastische Gliederung.

Das Schnitzwerk zeigt einen dem irischen Geriemsel im Allgemeinen verwandten Verschlingungscharakter. Doch weist es hier nicht so direkt wie dort auf das Vorbild der Riemenstreifen und der Flechtmethode. Es erscheint vielmehr als phantastische Verschlingung ohne festen Plan, als eine willkürliche, unmethodisch spielende Füllung des gegebenen Raumes, freies Schnörkelwerk aus ganz ungleich starken Gliedern, von welchen die dicksten Theile sich zu verschiedenem Gethier gestalten. So an den Schnitzwerken zu Urnes. Im Laufe der Zeit wird die Verschlingung systematischer, gleichartiger, flacher, aber auch nüchterner, und nähert sich dadurch mehr der deutsch-romanischen Rankenbildung, dass die Enden blattförmig werden. So schon an der datirten Kirche zu Tind, deren schematisch gewordenes Gepräge sich dann nach langer Zeit im nordischen Schnitzwerk erhält und selbst noch jetzt nicht ganz aus dem skandinavischen Holzgeräth verschwunden ist.

An Steinbauten ist in den dänischen Ländern kein älteres Werk nachweisbar, als der Dom zu Roeskild in Seeland, welchen der Dänenkönig Knud IV. (1080—1086) erbaute, und der jetzt zu Schweden gehörige Dom zu Lund, den derselbe König wenigstens begann. Beide sind nur in späteren Umbauten erhalten, von welchen der zu Lund aller-

dings schon zu Ende des 12. Jahrhunderts an die Stelle der ursprünglich niedrigen und schlichten Kirche trat, während der Umbau zu Roeskild nicht vor das 14. Jahrhundert gesetzt werden kann. Beide zeigen unverkennbar deutsche Vorbilder: der erstere, wohl schon von vornherein für Gewölbebau berechnet, durch seinen Stützenwechsel in stärkeren, halbsäulenbesetzten und in schwächeren, einfach rechteckigen Pfeilern, durch seine Capitälformen, durch die Fenstergruppen, und äusserlich durch den Bogenfries, wie durch die Zwerggalerie der Apsis. Der letztere aber lehnt sich geradezu an den Dom zu Ratzeburg, und durch diesen mittelbar an den Dom zu Braunschweig. Der deutsche Einfluss ist auch bei den übrigen romanischen Ueberresten Dänemarks unzweifelhaft (Ribe, Viborg, Aarhus); an der Kirche zu Westerwig findet sich sogar der Hildesheimische Stützenwechsel mit je zwei Säulen zwischen den Pfeilern.

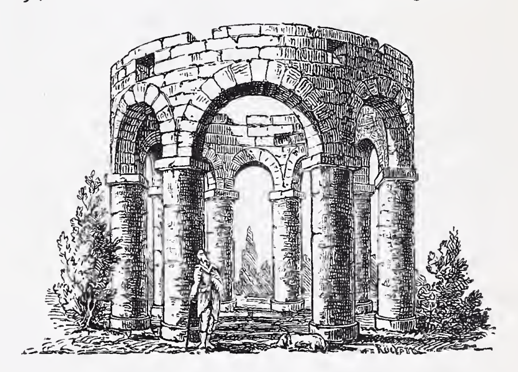


Fig. 244. Rundbau von New-Port auf Rhode-Island.

Auch bei mehr abweichenden Planformen begegnen keine Kennzeichen eines anderen als deutschen Einflusses. So würde es ganz unzulässig sein, die byzantinische Kreuzform der Kirche von Callundborg in Seeland (Ende des 12. Jahrhunderts) mit dem Gardedienst der Waräger in Constantinopel in Verbindung zu bringen, welcher Annahme schon der Thurmreichthum dieser Kirche, aus einem rechteckigen Vierungsthurm und vier achteckigen Flankenthürmen über den polygonalen Schlusswänden der Kreuzschenkel bestehend, widersprechen, wie auch die dürftigen Capitälbildungen und anderen Eigenthümlichkeiten des Backsteinbaues eher an niederdeutsche Einflüsse gemahnen. Ebenso verhält es sich mit den dänischen Rundkirchen, von welchen wenigstens die kleinen zu Thorsäger und auf der Insel Bornholm durch den Mittelpfeiler als Gewölbeträger an den Unterbau von S. Michael in Fulda erinnern. Hierher gehören jedenfalls auch die Rundbauten von Grönland, von welchen zwei bei Igalikko und Kakortok noch erhalten sein sollen. Vielleicht sogar der merkwürdige, unter dem Namen Old stone mill bekannte Rundbau bei New-Port auf Rhode-Island, angeblich der bedeutendste monumentale Ueberrest der vorcolumbischen Entdeckung Amerikas, wenn es auch nichts weniger als feststeht, dass der Bau mit der Mission des Bischofs Erich nach Vinland vom Jahre 1121 zusammen-

hängt. Es ist ein auf acht bogenverbundene Säulen gestellter Rundbau, welcher jedenfalls noch einen Umgang voraussetzt, dessen Abschlusswand jedoch verloren gegangen ist. Von einer bestimmten Stylrichtung kann freilich keine Rede sein, da keine ornamentalen Details vorhanden sind, welche dazu Anhaltspunkte gäben. Selbst Basen und Capitäle beschränken sich auf einfach rechtwinklig profilirte Glieder (Fig. 244).

Von Norwegen werden Steinbauten seit der Regierung Harald Harderaade's (1047—1066) und Olaf Kyrre's (1066—1093) erwähnt. Von den alterthümlichen Kirchenbauten, welche sich erhalten haben, verrathen aber im Gegensatze zu Dänemark sowohl die einschiffigen wie die basilikalen Anlagen mehr normannische als deutsche Einflüsse. So die Basiliken von Aker bei Christiania, von Granevolden in Hadeland und von Stavanger, deren gefältelte Capitäle und Zickzackmuster an den Portalen auf die Normandie und England verweisen. Wie dies die geographische Lage Norwegens mit sich bringt, so kann es auch bei dem ausgedehnten Seeverkehre der Norweger nicht befremden, wenn vereinzelt Constructionsmotive auftreten, deren Heimat weit ferner liegt. So an der Kirche zu Ringsaker in Hedemarken, deren Tonnen- und Halbtonnengewölbe ohne die Annahme französischen Einflusses schwerlich erklärt werden könnten.

Bietet aber schon Norwegen für die in Rede stehende Epoche ausser den Holzbauten nur sehr dürftiges Material, so kann dasselbe für Schweden nur noch geringer sein, da dieses Land, erst um die Mitte des 12. Jahrhunderts christianisirt, vordem überhaupt noch keine Kirchen hatte. Die nun auftretenden einschiffigen oder Pfeilerbasiliken, wie bei Sigtuna am Mälarsee und bei Alfuaster in Ostgothland, sind so schlicht und schmucklos, dass sie über ihre stylistischen Beziehungen keinen Aufschluss geben können. Das erste namhaftere Werk dagegen, die zu Ende des 12. Jahrhunderts erbaute Kirche zu Warnheim, ist als die Schöpfung eingewanderter Cisterzienser für unsere Untersuchung ohne Werth. Man wird jedoch annehmen dürfen, dass, wie dieser Bau deutsch-romanische Elemente zeigt, so im Allgemeinen Schweden wieder mehr deutschen als normannischen Cultureinflüssen offen stand. Denn da sein Verkehr nothwendig in erster Reihe nach den Ostseeküsten gerichtet war, musste auch die Cultur überwiegend von dieser Seite sich Bahn brechen, und so näherte sich Schweden in dieser Beziehung Dänemark enger, als die nationale Zusammengehörigkeit der Norweger und Dänen diese beiden Völker aneinandergefügt hatte.

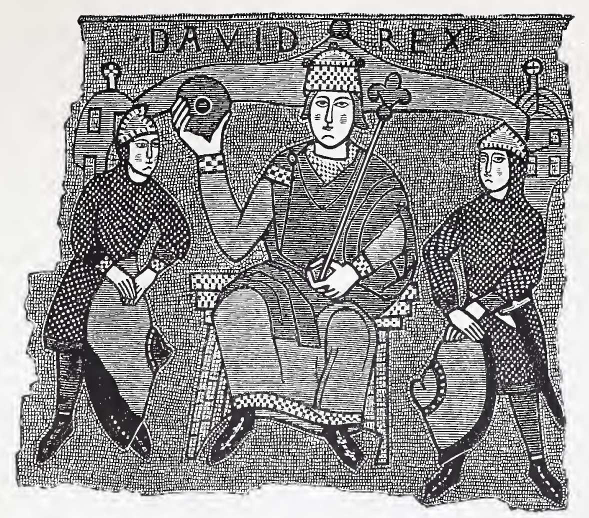


Fig. 245. Fragment vom Fussbodenmosaik der Gereonsgruft zu Köln.

Die Malerei der romanischen Epoche.

Fielen während des ganzen Mittelalters der Architektur höhere Aufgaben zu als den Schwesterkünsten, so war dies insbesondere in der romanischen Epoche der Fall. Neue bauliche Conceptionen, neue Bauformen und die übrigen, einen neuen Baustyl bedingenden Elemente waren dem greisen Elternpaar der basilikalen und der byzantinischen Weise entsprungen, auffallend jugendkräftig und entwicklungsfähig, überdies von einer Mannigfaltigkeit, wie sie nur von verschieden veranlagten, aber im Ganzen gleich gesunden Sprösslingen erwartet werden konnten. Den Schwesterkünsten dagegen war von dem Erbe der Antheil des biblischen Linsengerichtes geblieben. In dürftiger Knechtschaft geduldet und selten über dekorative Unterstützung der Architektur hinaus in Anspruch genommen, gelangten sie nur ausnahmsweise zu selbständiger Bethätigung, am seltensten und erst spät zu einem wirklichen Aufschwunge. Und während die Baukunst in fast allen christlichen Ländern Eigenthümlichkeiten entwickelte, welche den Charakter der betreffenden Nationalitäten deutlicher aussprachen, als vielleicht irgend eine andere Culturäusserung, blieben die Schwesterkünste grossentheils im Banne einer ziemlich monotonen internationalen Ueberlieferung.

Allerdings fanden wir auch baukünstlerische Richtungen und Einzelheiten von Land zu Land getragen, wie z. B. Lombardisches nach

Frankreich und an den Rhein, Südfranzösisches nach Spanien, Nordfranzösisches nach England, allein die nationalen Baustyle, der sächsische, rheinische, lombardische, sicilische, provençalische, burgundische und normannische, scheiden sich doch bestimmter von einander, als wir dies an den Werken der Plastik und Malerei gewahren können. Die letzteren sind eben bei ihrem universellen Stoffgebiete weniger als die Architektur an die Scholle, an klimatische und Materialbedingungen, an Volksanschauungen und locale Traditionen gebunden; Import und gegenseitiger Austausch bildnerischer Leistungen vollzieht sich leichter und weitergreifend. So konnte z. B. irische Illuminationsweise an den Bodensee und byzantinische Malerei nach Monte Cassino und an den sächsischen Hof verpflanzt werden, da Manuscripte und Emailstücke ebenso leicht von der grünen Insel oder vom Bosporus an die betreffenden Stellen gelangen konnten, als einzelne Künstler.

Ein Bruch mit der Vergangenheit vollzog sich daher in diesen Künsten noch weniger als in der Architektur. Die altchristliche und die byzantinische Kunst, die erstere zum Theil in karolingischer Umbildung, erhielten sich noch weit über das 10. Jahrhundert in ausschliessender Herrschaft. Weder die Hofkunst, noch die Klosterkunst strebte prinzipiell nach Neuem. Wie man die Bücher abschrieb, so copirte man die in denselben enthaltenen oder anderweitig entlehnten Bildwerke. Byzantinische und karolingische Prachtstücke sind die hauptsächlichsten Vorbilder, und nur schüchtern und spärlich sucht der Illuminator in jenen Fällen nach Hülfe bei der Natur, wo das Rathholen bei den gegebenen Vorbildern versagte. Für die äusserste Ungelenkheit des wenigen Neuen entschädigt theilweise das energische Ringen nach Verständlichkeit, und in der That lässt die heftige, bis zu Verrenkung und Carricatur gehende Bewegung wenigstens über den Vorgang selten einen Zweifel übrig. Formschönheit aber kommt dabei fast gar nicht, Formrichtigkeit wenig in Betracht. Mehr berücksichtigt der Künstler die technische Bewältigung seines Materials, der Farben, des Steins, Holzes, Elfenbeins und der Metalle. Es erscheint daher sehr charakteristisch für die ganze Kunstauffassung, dass, während das Athosbuch sich überwiegend mit der Composition und den Darstellungsgegenständen überhaupt beschäftigt, die nordischen Kunstschriften dieser Zeit sich nur mit der Technik befassen. So das Fragment des Anonymus Bernensis aus dem 9. Jahrhundert (ed. H. Hagen), und insbesondere Theophilus, Schedula diversarum artium (ed. A. Ilg), von welchem die älteste Handschrift (zu Wolfenbüttel) aus dem 12. Jahrhundert stammt.

Betrachten wir zunächst die Malerei. Dass Deutschland in diesem Gebiete nicht minder als in der romanischen Architektur obenan steht, ist ausser Frage. Wie hier schon die Missionäre der vorigen Epoche den von den Karolingern gegebenen Anregungen den lebhaftesten Nachhall erweckt hatten (St. Gallen, Fulda, Corvey), so entfalteten auch jetzt die Pioniere der mittelalterlichen Civilisation, die Bewohner der sich rasch mehrenden Klöster, eine ziemlich umfängliche und theilweise auch erfolgreiche Thätigkeit. Das Fehlen aller benutzbaren älteren Werke steigerte Thatkraft und Schaffensfreude, welche ohnehin durch die sichere Aussicht auf Erreichung des frommen Zweckes getragen ward. Denn bereits die Erfahrungen Karls des Grossen hatten gezeigt, dass gerade bei den Deutschen der künstlerische und vorab Bilderschmuck der Cultstätten zu den wichtigsten Civilisationshebeln gehörte.

Schon im 9. Jahrhundert war die Wandmalerei in den gemauerten Kirchen wenn nicht allgemein, so wenigstens sehr häufig gewesen, nicht selten in der Form von bilderreichen Cyklen, welche von den gleichzeitigen Berichterstattern, wie Alcuin, Bernowin, Ermoldus, Nigellus und Walafried Strabo, eingehend geschildert werden. Von der schwierigen, kostspieligen und zeitraubenden Musivtechnik war hierbei seit Karl dem Grossen kaum mehr Gebrauch gemacht worden, oder höchstens ausnahmsweise in Pavimenten, wie zu Hildesheim oder zu Köln. Ueber das zerstörte Bernward'sche Pavimentwerk können wir nur durch Schlussfolgerung ein Urtheil gewinnen, wenn wir annehmen wollen, dass der rohe, schwarz ausgelegte Gips-Estrich von 1122 im Dom zu Hildesheim sich stylistisch daran anlehnt; die vielleicht noch aus dem 11. Jahrhundert stammenden Pavimentreste in der Gereonsgruft zu Köln (Fig. 245) aber sind entschieden geringer als die ornamentalen Arbeiten, wie sie in Italien verbreitet waren. Weit umfänglicher war gewiss die Wandmalerei, aber nur noch einfacher in der Technik, meist Umrisszeichnung mit dürftiger Modellirung der auf trockenen Verputz aufgetragenen Localfarben.

Da jedoch dieser Wandschmuck in jeder einzelnen Kirche in der Regel beim Neubau ein für allemal hergestellt zu werden pflegte und bei der flüchtigen Anspruchslosigkeit der Ausführung die Künstler nur verhältnissmässig kurze Zeit beschäftigte, so darf nicht angenommen werden, dass jedes Kloster sein eigenes Personal für diese Monumentalarbeit heranzog, sowie es seine Schreibstube mit seinen eigenen Mönchen besetzte. Es wird sich daher die hierzu nöthige Uebung und Erfahrung gewissermassen schulbildend in einzelnen Klöstern concentrirt haben, von welchen dann die Künstler von Fall zu Fall nach auswärts erbeten wurden. Solche Malschulen scheinen sich in Sachsen wie am Mittelrhein

dargeboten zu haben, sicher nachweislich aber ist uns jene auf der Bodenseeinsel Reichenau (Augia dives), wo an die Stelle der vom h. Pirminius im 8. Jahrhundert gegründeten Holzkirche und Klause im 9. und 10. Jahrhundert mehrere Steinkirchen und Convente getreten waren. Denn wenn sogar Sanct Gallen, das doch durch seine Schreibstube und Illuminatorenschule seit dem 9. Jahrhundert hervorragte, zur Ausmalung seiner Abtwohnung Reichenauer Künstler berief, so ist daraus abzunehmen, dass es an Kräften für Monumentalmalerei in Sanct Gallen selbst fehlte. Reichenauer Maler, von welchen wir zwei als die Verfertiger eines zu Ende des 10. Jahrhunderts entstandenen Prachtcodex



Fig. 246. Die Auferweckung des Lazarus. Wandgemälde aus Oberzell auf der Reichenau.

für Trier kennen lernen werden, waren wahrscheinlich in derselben Periode auch mit der Ausmalung der Kirche zu Petershausen bei Constanz betraut worden. Gleichzeitig aber erstand in erweiterter Gestalt S. Georg in Oberzell auf der Insel Reichenau selbst (984—990), und an diesen Umbau schlossen sich wohl auch die Wandmalereien des Inneren dieser Kirche*), die ältest erhaltenen bedeutenderen Umfangs auf deutschem Boden.

Das ganze Mittelschiff war für Bemalung gebaut, wie die vollständige Gliederungslosigkeit der Wände wahrscheinlich macht. Die Bogenwinkel der Scheidbogen tragen, jeder Säule entsprechend, Medaillon-

*) F. X. Kraus, Die Wandgemälde in der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. Freiburg 1884. — A. Springer, Die deutsche Kunst im 10. Jahrhundert. Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. III. Trier 1884.

bildnisse (Aebte oder Propheten?), ursprünglich wohl jederseits sechs. Darüber läuft ein breiter Fries mit je vier Darstellungen von Wundern Christi, von welchen sich die Erweckung des Lazarus (Fig. 246), von Jairi Töchterlein und des Jünglings zu Nain, die Heilung des blutflüssigen Weibes und des Aussätzigen an der Südseite fanden, während die Teufelaustreibung bei Gerasa und der Seesturm, die Heilung des Wassersüchtigen und des Blindgeborenen die Nordseite schmücken. Die schmalen, senkrechten Ornamentstreifen, welche die Gemälde trennen, wechseln zwischen karolingischen und romanischen Stylformen, die horizontalen perspektivisch gezeichneten Mäandersäume dagegen erinnern auffällig an antike Pavimentmosaiken (Pompeji, Zahn III, 16), an etrurische Wandmalereien (Mon. d. Inst. d. c. a. VI) oder an christliche Wandfriese Frankreichs (Baptisterium zu Poitiers, S. Sernin zu Toulouse und S. Victor zu Fontevielle bei Arles) und Italiens (S. M. la Libera in Foroclaudio). Die Fensterwand oben ist zwischen den Fenstern mit einzelnen, schreitenden Apostelgestalten geschmückt. Dass die Technik frescoartig gewesen, ist ganz unerwiesen. Die Farben sind hell, frisch und naiv gewählt, ohne den byzantinischen bräunlichgrünen Olivton, und ebenso wenig als in der Farbe finden sich byzantinische Einflüsse in Composition und Formensprache. Namentlich findet sich nichts Ceremonielles, Starres oder Seniles; Bewegung und Drapirung erscheinen vielmehr natürlich und lebendig. Eher lassen sich abendländisch altchristliche Nachklänge, namentlich karolingische Einflüsse, constatiren. Doch ist auch die mühselige Unbeholfenheit der karolingischen Arbeiten theilweise überwunden, eine gewisse routinirte Geschicklichkeit geht Hand in Hand mit flüchtiger Ausführung.

Nicht viel jünger kann die Darstellung des jüngsten Gerichtes sein, welche die Aussenseite der Westapsis schmückt. Fühlt man sich jedoch hier mehr an typische, bis auf die Mosaiken der altchristlichen Basiliken zurückreichende Vorbilder gemahnt, so hängt dies wohl einerseits mit dem Gegenstande, anderseits mit dem geringeren Maasse der Figuren zusammen. Leider hat hier der Eindruck des Ganzen durch die mindere Erhaltung und namentlich durch den Umstand gelitten, dass alle nackten Theile durch Zersetzung des Mennigs schwarz geworden sind (vgl. Fig. 247).

Die Anschauung, welche die Oberzeller Wandmalereien gewähren, ist um so wichtiger, als sich sonst wenigstens nichts Namhaftes aus ihrer Zeit in Deutschland erhalten hat. Am meisten zu beklagen ist wohl der Verlust jenes Schlachtgemäldes, welches König Heinrich I. zum Andenken an die Ungarnschlacht bei Riet an der Unstrut (933) im oberen Saale seiner Pfalz zu Merseburg ausführen liess. Doch wird man dabei

mit der Annahme kaum fehlgreifen, dass sich dieses Werk ungefähr ebenso an die historischen Wandgemälde Karls des Grossen im Kaiserhause zu Ingelheim anlehnte, wie diese an die Malereien, mit welchen Theodelinde den Palast zu Monza hatte schmücken lassen. Die Halbfiguren von Heiligen im Erdgeschoss des Thurmes von Nonnberg zu Salzburg, deren Entstehung vielleicht noch in's 11. Jahrhundert fällt, erscheinen nach Auffassung und Formensprache byzantinischer als die Werke der Reichenau, was wohl ebenso sehr mit dem Gegenstand als mit dem engeren Anlehnen Salzburgs an venetianische Cultur zusammenhängen mag.



Fig. 247. Das jüngste Gericht. Wandgemälde der Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau.

Den Aufschluss, den uns die Gemälde von Oberzell über die Wandmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts geben, liefern uns für jene des 12. Jahrhunderts in grösserem Umfange vorzugsweise jene der Unterkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn und die Deckenbilder im Kapitelsaal der Abtei Brauweiler bei Köln*), für welche beide wohl eine kölnische Malerschule als Urheberin angenommen werden darf. Schon inhaltlich ist der um 1150 entstandene Cyklus von Schwarzrheindorf von hoher Bedeutsamkeit. Der lehrende Christus, von zwei Apostelgruppen umgeben, wie er in der Halbkuppel der Hauptapsis entgegentritt (Fig. 248), erhebt sich zu fast hymnischer Wirkung, unterstützt von den

*) E. aus'm Weerth, Wandmalereien des Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig s. a.

Scenen aus der Vision des Ezechiel, welche die Gewölbefelder des Chors wie der Vierung füllen. An diese Verherrlichung der Kirche reihen sich die Darstellungen aus dem Leben Christi, die Austreibung der Käufer und Verkäufer aus dem Tempel, die Verklärung auf Tabor und die Kreuzigung mit Pilatus' Handwaschung, welche die drei anderen Apsiden an den Querschiffenden und an dem Westende schmücken. Die Technik, wie der blaue Grund, erinnert an die Gemälde von Oberzell, die Compositionen aber überragen an Geschlossenheit der Gruppen und an künstlerischem Gefühl jene ebenso sehr, wie trotz einigem Conventionalismus der Drapirung auch an geschmackvoller Formgebung, und verrathen deutlich das Studium abendländisch altchristlicher Werke. Die 24 Gemälde in den Gewölbefeldern des Capitelsaales zu Brauweiler da-



Fig. 248. Apsisgemälde der Unterkirche zu Schwarzrheindorf.

gegen enthalten in den dargestellten Scenen aus dem Alten und Neuen Testament wie der Heiligenlegende zwar grössere Freiheit, aber mehr Zurückbleiben des Könnens hinter dem Wollen, und in dem unsicheren, compositionellen Tasten einen gewissen Mangel an Stylgefühl. Die ungefähr gleichzeitigen, 1166 entstandenen Malereien der Chorapsis des Patroklusmünsters zu Soest, bleiben bei Einzelfiguren stehen: Christus in der Glorie mit den Evangelistensymbolen und sechs Heiligen in der Halbkuppel, vier Königsgestalten an der Apsiswand. Aehnlicher Art sind die Chormalereien von S. Kilian zu Lügde bei Pyrmont, während das Wandgemälde im westlichen Querschiff des Domes zu Münster, Frieslands Weihegaben an den Apostel Paulus als Patron darstellend, zwar etwas mehr compositionelle Bedeutung entfaltet, aber dafür an Formenverständniss zurückbleibt.

Für den Anfang des 13. Jahrhunderts bieten die umfänglichen Wandgemälde im Chor und Querschiff des Doms zu Braunschweig, neuerdings

durch Essenwein stylvoll restaurirt und ergänzt, die wichtigste Veranschaulichung, zugleich aber den zusammenhängendsten Cyklus mittelalterlicher Wandmalerei. Allerdings gehört der Bau in seinen oberen Theilen bereits der sogenannten Uebergangszeit an, und auch die Malereien zeigen schon eine an die Gothik gemahnende Geschmeidigkeit und Schlankheit. Doch ist die Methode totaler Wandbemalung in Deutschland nur der romanischen Epoche zuzusprechen, wie auch an den Gemälden selbst gothische Architekturdetails gänzlich fehlen. Aehnlich verhält es sich mit den Gemälden des Nonnenchors am Dom zu Gurk in Kärnten, welche nach den dargestellten Stifterbildnissen unter dem Thron Marien's kaum vor der Mitte des 13. Jahrhunderts zur Ausführung gelangten.

Man darf annehmen, dass nicht blos in der Zeit, in welcher die Wand noch keine architektonische Gliederung und Belebung gefunden hatte, sondern auch später in den Bauten einfacherer Construction der Wandgemäldeschmuck, besonders im Chor, Regel war. Wenigstens finden sich nicht blos in grösseren Kirchen, wie im Obermünster zu Regensburg, oder in Lambach in Oesterreich, sondern auch in den kleinsten Dorfkirchen davon Ueberreste. So namentlich in den schlichten Bauten Westphalens, wie zu Methler, Ohle, Werdohl, Plettenberg, Hüsten, Heggen, Fröndenberg, Opherdicke, Castrop, Ahlen und Sendenburg, übrigens auch anderwärts, wie zu Perschen und Keferloh in Bayern.

Noch weniger als von den Wandgemälden konnte sich naturgemäss von jenen Werken erhalten, welche in ungewölbten Basiliken auf die flache Decke, mithin auf die Holzvertäfelung gemalt waren. Denn bei der Vergänglichkeit des Materials mussten diese noch häufiger als die Wände Gegenstand der Erneuerung werden, und sind auch in der Regel dem Gewölbebau gewichen. Das bedeutendste erhaltene Werk ist daher von verhältnissmässig später Entstehungszeit, nämlich die Decke von S. Michael in Hildesheim, 1186 gemalt. Hier entfaltet sich der Stammbaum Christi, so dass die Hauptdarstellungen, Adam und Eva am Baum der Erkenntniss (Fig. 249), der schlafende Jesse und seine vier gekrönten Nachfolger, Maria und der Sohn Gottes, die Mittelfelder in der Längsrichtung einnehmen, welchen zunächst kleinere Bildflächen mit Evangelisten, Paradiesesflüssen u. s. w. zur Seite gehen, während die äussere Umfassung von Medaillons mit Brustbildern der h. Sippe gebildet wird. Es kann nicht geleugnet werden, dass sich hier Composition und Formensprache zum Theil entschieden über das Schematische der byzantinischen Kunst und stellenweise sogar zu einiger Naturwahrheit und selbst Schönheit erhebt, gleichweit entfernt von der mumienhaften Aus-

trocknung und Todesstarre der bosporanischen, wie von der derben Ungelenkheit der Karolingischen Weise. Doch ist immerhin dem Ornamentalen der Vorzug zu geben, welches, freilich mehr an die Motive der Miniaturmalerei als an architektonische Vorbilder gemahnend, im Gegensatze gegen die noch unreifen Versuche von Oberzell hier in geschmackvoller romanischer Ausbildung erscheint und mit seinem stylisirten Ranken- und Blattwerk über manche Darstellungsschwierigkeiten, wie in Bäumen und Terrain, hinweghilft. Dass wir an den ungefähr gleichzeitigen Vertäfelungsmalereien, welche sich an der Decke der Kirche zu Zillis (Graubündten) erhalten haben, keine ähnliche künstlerische Be-

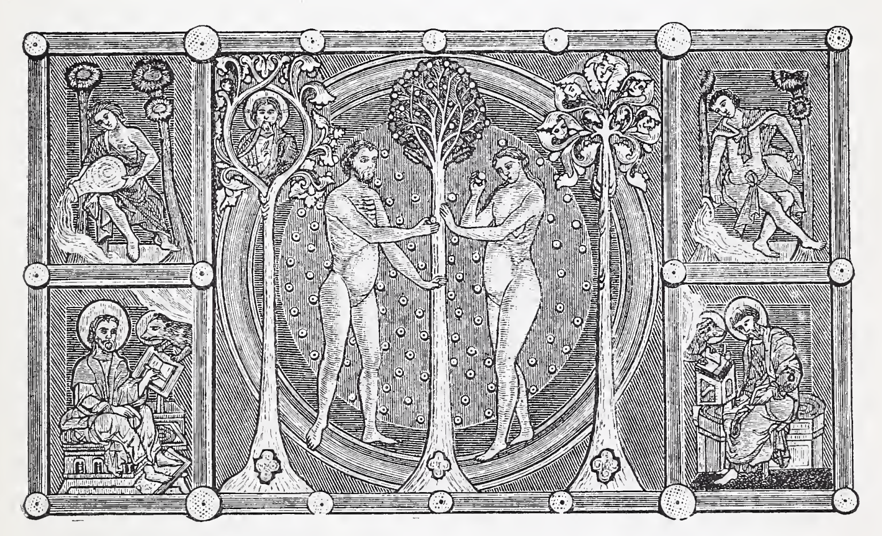


Fig. 249. Adam und Eva. Aus dem Deckengemälde von S. Michael in Hildesheim.

deutung finden, lässt sich bei der untergeordneten Aufgabe und der Abgelegenheit des Schauplatzes nicht anders erwarten. Die 153 kleinen Gemäldefelder erscheinen nach der ornamentalen wie nach der figürlichen Seite roh und unbehülflich.

Zur eigentlichen Tafelmalerei*), d. h. Staffeleimalerei mit anderen als dekorativen und auf Fernewirkung berechneten Zwecken, scheint man sich in Deutschland vor dem 13. Jahrhundert selten erschwungen zu haben. Zunächst wohl in den Vorsetztafeln der Altartische, den sogenannten Antependien, welche freilich häufiger aus Stein oder Metallblech, am häufigsten aus Linnen- oder Wollstoffen gestickt oder gewebt, hergestellt wurden. Die Entstehung des auf Holz gemalten Antependiums

*) H. v. Zuydewyk, Die älteste Tafelmalerei Westphalens. Münster 1882.

aus dem Walpurgiskloster zu Soest, jetzt im Provinzialmuseum zu Münster, Christus mit Johannes Baptista, Augustinus, Maria und Walpurgis darstellend, kann möglicherweise noch in die Spätzeit des 12. Jahrhunderts fallen. Die strenge Typik der auf Goldgrund gesetzten Figuren gemahnt an die Abhängigkeit von metallgetriebenen Werken, auch empfindet man deutlich die Befangenheit, wie sie jede Bethätigung in einer wenig geübten Technik mit sich bringt, doch fehlt es den Köpfen und Händen keineswegs an Formschönheit und Anmuth (Fig. 250). Aehnlicher Art soll das gemalte Antependium zu Lüne bei Lüneburg sein.

Als eine schon namhaft höhere Leistung erscheint der ältere der beiden Altaraufsätze aus der Wiesenkirche zu Soest, jetzt in der Galerie zu Berlin (No. 1216 A), das ältest erhaltene Beispiel jener gemalten Altarwerke, welche später eine so grosse Rolle zu spielen berufen waren. Nicht vor dem 13. Jahrhundert entstanden, ist es auf Eichenholz mit Pergamentüberzug gemalt, gleichfalls goldgrundig und bereits triptychonartig gegliedert, jedoch mit unbeweglichen Flügeln. Im Mittelbilde die Kreuzigung, links Christus vor Kaiphas, rechts die Marien am Grabe darstellend, lässt es bereits die Entwicklung ahnen, welche die Tafelmalerei anderthalb Jahrhunderte später in Köln und in Flandern finden sollte. Die kindliche Naivetät, welche den gegenständlich verwandten Manuscriptdarstellungen von der Karolingischen Zeit bis zum Codex Egberti eignet, zeigt sich hier schon ziemlich überwunden, auch ist an die Stelle der compositionellen Dürftigkeit, wie sie selbst die ältere Monumentalmalerei bis zu den Arbeiten von Schwarzrheindorf und Brauweiler zeigt, entschiedenes Raumgefühl und gereifte, fast reiche Anordnung getreten. Allein die Technik ist noch zu lückenhaft, die Kenntniss von Form und Bewegung zu unsicher, der Natursinn zu unentwickelt, als dass man im Ganzen die engen Schranken des Könnens jener Zeit durchbrochen zu erkennen vermöchte. Beträchtlich jünger und minder bedeutend ist das andere, gleichfalls



Fig. 250. Die h. Maria vom Antependium von S. Walpurgis in Soest (Museum in Münster).

dreitheilige Tafelbild derselben Herkunft (Berlin. Museum, No. 1216 B), in der Mitte die Dreieinigkeit, rechts und links Maria und Johannes auf Goldgrund darstellend. Die eckigen, überreichen Faltenbrüche der bewegten Gewänder wie die schlanken Formen verkünden bereits das Pochen einer neuen Zeit, deren Auffassung sich von der strengen und bescheidenen Art der Meister des Antependiums wie des vorgenannten Altars weit unterscheidet (Fig. 251).

Ebenso mehr als Vorbote künftiger Grösse denn als selbst bedeutend tritt in der romanischen Epoche die Glasmalerei auf. Farbige Fenster mit ornamentalem Muster scheinen so alt zu sein als Glasfenster über-

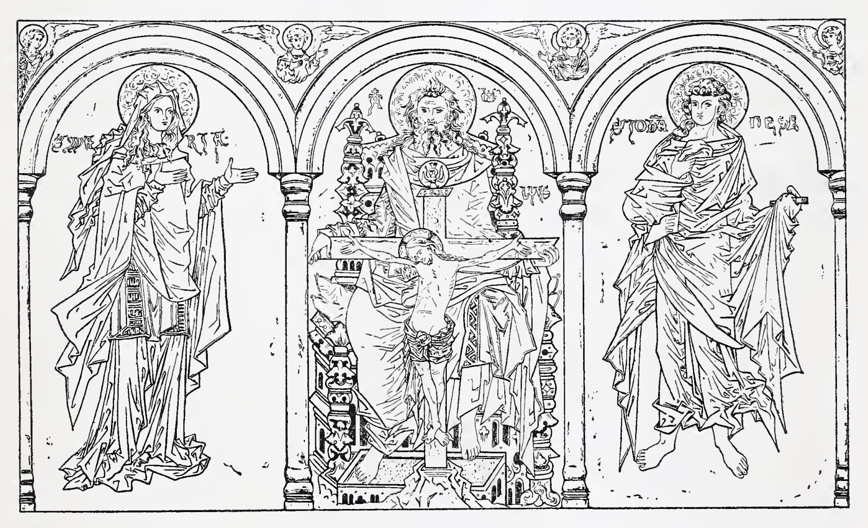


Fig. 251. Altaraufsatz aus der Wiesenkirche zu Soest (Museum in Berlin).

haupt. Fenster mit figürlichen Darstellungen aber werden nicht vor Ende des 10. Jahrhunderts erwähnt, und unzweideutig zum erstenmal von S. Remi zu Reims, wo Bischof Adalbero (968—989), der übrigens ein Deutscher und vorher Canonicus in Metz war, die Kirche mit „verschiedene Geschichten enthaltenden“ Fenstern schmückte (Pertz, Monumenta V, pag. 613). In Deutschland finden wir die erste Erwähnung in einem Briefe des Abtes Gozbert von Tegernsee (983—1001) an den Klostergönner Grafen Arnold, doch lassen die „buntgemalten Scheiben“ noch einigen Zweifel übrig, ob damit schon figürlicher Schmuck gemeint sei. Jedenfalls waren die bunten, entweder gestickten oder gewebten Fenstervorhänge, wie sie in der Zeit vor der Verglasung ziemlich allgemein gewesen zu sein scheinen, von wesentlichem Einflusse auf die Anfänge der Glasmalerei, wozu vielleicht noch musivische und Email-

vorbilder kamen, beide technisch einigermassen verwandt, die ersteren hinsichtlich der Zusammenfügung kleinerer farbiger Stücke, die letzteren hinsichtlich der Schmelzfarbe. Das Verfahren blieb geraume Zeit höchst einfach: die Umrisse ergaben sich durch die Bleiverbindung von selbst, die inneren Details aber wurden ohne Rücksicht auf die Localfarbe in schwarzbraunen Linien vermittelst eines einbrennbaren Kupferoxydpräparates, dem sogenannten Schwarzloth, aufgetragen.



Fig. 252. Glasgemälde vom Dom zu Augsburg.

Das ältest erhaltene Beispiel bieten die fünf Fenster mit Prophetenfiguren im Dom zu Augsburg dar, wohl bald nach der Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden (Fig. 252). Das Barbarische der Arbeit ist geradzu erschreckend, byzantinisirender Teppichstyl aber unverkennbar. Aehnlicher Art sind die nur wenig späteren Glasgemälde der Sebastianskapelle hinter SS. Peter und Paul zu Neuweiler im Elsass. Selbst die wohl um ein Jahrhundert jüngeren Glasgemäldereste aus dem alten Münster zu Strassburg oder die babenbergischen Fürstengestalten im Kapitelsaale des Cisterzienserklosters Heiligenkreuz zeigen zwar Verfeinerung und geschmackvollere Durchbildung, aber noch keine stylistische Aenderung.

Ein namhafter Aufschwung scheint sich in und um Köln vollzogen zu haben, ohne Zweifel im Zusammenhange mit der Wandmalerei, vielleicht aber nicht ohne Einfluss von Frankreich. Leider ist von den Glasgemälden der Chornische von S. Patroclus zu Soest zu wenig erhalten, um befriedigenden Aufschluss zu geben. Die prachtvollen Fenster von S. Cunibert in Köln, in der Kirche zu Legden in Westphalen, und von S. Maternian zu Bücken in Hannover (Fig. 253) fallen insgesammt schon in die sog. Uebergangszeit (Mitte des 13. Jahrhunderts) und sind nach Anordnung und Behandlung ebenso abhängig von jener Schule, aus welcher des Abtes Suger Glasgemälde in S. Denis hervorgingen, als von den Deckenmalereien in S. Michael zu Hildesheim. Wie aber die Malerei überhaupt den Fortschritten und Wandlungen der Architektur nur zögernden Schrittes folgt, so archaisirt die Glasmalerei insbesondere, und bleibt, wie in Suger's erstem gothischen Bau, so auch in den deutschen Uebergangswerken ro-

manisch, unter anderem es sorgfältig vermeidend, in den gemalten Architekturen das spitzbogige Motiv einzuführen.

Figürliche Weberei und Stickerei wurde in Deutschland wenigstens für Wandteppiche wohl seltener geübt als für liturgische Gewänder. Das Beste und Früheste ist sicher als importirt und als byzantinische oder orientalische Arbeit (beides längere Zeit aus den Werkstätten von Palermo) zu betrachten. Doch gingen wohl manche Mensabehänge als Vorläufer der Antependien, wie die Dorsalien (Rücklehnen von Wandbänken), aus deutschen Mönchs- und Nonnen- wie auch aus profanen Händen hervor. Unter den wenigen erhaltenen Werken deutscher Arbeit erscheinen als die bedeutendsten die Dorsalien-Stücke aus Quedlinburg mit Darstellungen aus des Marcianus Capella Vermählung der Philologia mit Mercurius, welche 1881 im Alterthümer-Pavillon der Halleschen Ausstellung zu sehen waren und dem Ende des 12. Jahrhunderts zugeschrieben wurden (Fig. 254). Wahrscheinlich für einen Profanraum geschaffen, gehören sie zu den gewiss nicht seltenen Kemenatenzierden, welche in holz- wie steingebauten Palassen gleich wohlangebracht waren.

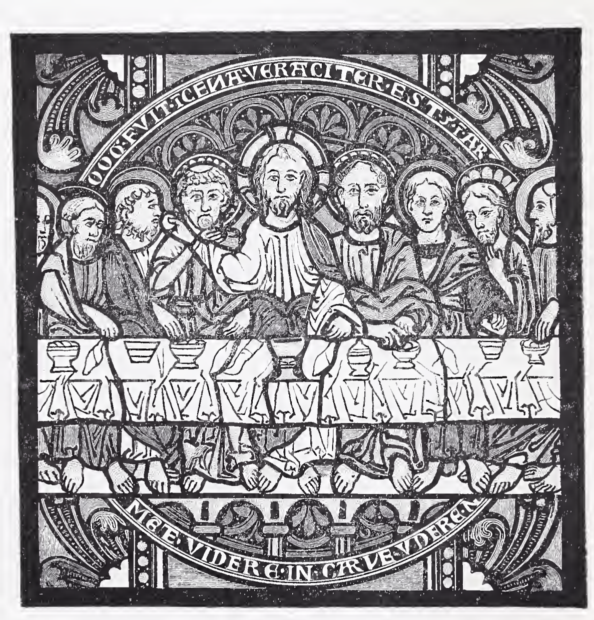


Fig. 253. Glasgemälde von dem mittleren Chorfenster der Maternianuskirche zu Bücken.

Weitaus das reichste Material zur Kenntniss der romanischen Malerei Deutschlands liefern jedoch die Miniaturen*), welche bei einer der kirchlichen Wandmalerei ungefähr gleichen Verbreitung durch die Art ihrer Objecte eine ungleich umfänglichere Erhaltung ermöglichten. War jene Kunst, wie alle deutsche Cultur der romanischen Epoche, vor-

*) A. Springer, Die Psalterillustrationen im früheren Mittelalter, mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtspsalter. Abh. d. phil. hist. A. d. k. sächs. Ges. d. Wiss. Leipzig 1880. VIII. — F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stadtbibliothek zu Trier. Freiburg 1884.

wiegend in geistlichen Händen, so die Schreibe- und Illuminirkunst, fast ausschliessend in jenen der Mönche. Wo höhere geistliche oder weltliche Würdenträger in den Inschriften auftreten, sind in der Regel die Besteller zu verstehen, indem selbst der Zusatz „fecit“ in solchen Fällen wohl vielmehr „fieri fecit“ bedeutet. Selbst eines Bernward von Hildesheim Kunstthätigkeit war, seitdem er den Bischofsstuhl bestieg, mehr die eines Mäcen und Leiters, als eines ausübenden Künstlers.

Die deutschen Ottonen hatten die Protection der Künste von den Karolingern gleichsam geerbt, wie sie auch ihren Werken in Architektur, Wandmalerei und Bücherillumination noch keinen von dem Karo-



Fig. 254. Von einem gewebten Dorsale aus Quedlinburg.

lingischen Styl wesentlich verschiedenen Stempel aufzuprägen vermochten. Die Verbindung des deutschen Kaiserthrones mit Rom wies ebenso wie in Karl des Grossen Zeit auf classische Studien; allein zu einem intimeren Eingehen auf dieselben, wie unter den späteren Hohenstaufen, kam es vorerst noch nicht. Doch ward wenigstens jener Verwilderung gesteuert, wie sie unter den Karolingern in den dem Hofe fernerstehenden Klöstern eingerissen war. Dazu kam, dass Otto II. der byzantinischen Cultur durch seine Heirath mit der oströmischen Prinzessin Theophano ebenso genähert wurde, wie seine Tante, die Herzogin Hedwig von Schwaben, durch ihre Verlobung mit dem byzantinischen Prinzen Constantin, oder sein Oheim Bruno von Köln, als Vorsteher der kaiserlichen Kanzlei. Freilich hatten sich alle diese Einflüsse nur sehr verblasst und unverstanden geltend gemacht, und mussten sich unter dem

Reifen der nationalen Selbständigkeit und bei dem allmählich erwachenden Bewusstsein eigener Ausdrucksformen auf äusserliche und stückweise Aneignung beschränken. Denn in der Regel arbeiteten einheimische Kräfte, und die Berufung oder Benutzung von Ausländern, wie z. B. des Italieners Johannes, den Otto III. zur Ausschmückung des Aachener Münsters beigezogen, gehörte zu den Ausnahmen.

Im Ganzen kann man sagen, dass die Miniaturmalerei zunächst bei minderer Kunst grössere Selbständigkeit entfaltet, als die monumentale Malerei. In der Bücherillustration boten sich mehr neue Gegenstände dar, für welche kein traditionelles Vorbild zu Diensten stand, und bethätigten sich Kräfte, welche weniger geschult oder geradezu autodidaktisch und dilettantisch ihren eigenen Instincten und Auffassungen folgten. Und gerade in den geringeren, anspruchsloseren Werken äusserte sich diese Selbständigkeit lebhafter und unbeirrter, als in den Luxuscodices für geistliche und weltliche Fürsten, welche sich nur sehr zögernd von dem Zwange technischer, wie compositioneller Ueberlieferung befreiten.

Ein solches theilweises Festhalten der Karolingischen Weise zeigen die hervorragenderen Prachtstücke des 10. Jahrhunderts. So der Codex Egberti, in der Stadtbibliothek zu Trier, welcher wohl unter den ungefähr dreissig mittel- und niederrheinischen Codices des 10. Jahrhunderts (K. Lamprecht, Bonner Jahrb., 74. Heft) der bedeutendste genannt werden kann. Für den Erzbischof Egbert von Trier (977—993) von zwei Reichenauer Schreibekünstlern, Keraldus und Heribertus, gefertigt, legt das Werk den vergleichenden Zusammenhalt mit den annähernd gleichzeitigen Wandgemälden der Reichenau nahe. Dabei finden wir, der geschulten Geschicklichkeit der letzteren gegenüber, in dem Manuscript entschiedene Unsicherheit und höchst zwiespältiges Schwanken zwischen den entgegengesetztesten Richtungen. Die Widmungsblätter und Evangelistenbilder zeigen engeren Anschluss an die alte byzantinisirende Weise, als die Einzelfiguren jener Wandmalereien, und das Bildniss des Erzbischofs verräth sogar weit steiferen Byzantinismus, als wir ihn z. B. an den Bildnissen Karl des Kahlen in den Karolingischen Manuscripten treffen, während die Umrahmung das Karolingische Ornament gewissermassen barockisirt giebt. Die Darstellungen aus den Evangelien dagegen zeigen zwar grösseres Ungeschick in Zeichnung und Composition und geringeren Formensinn als die Wandmalereien, dafür aber eine naivere, dramatische Belebtheit und Deutlichkeit des Vorganges. Wahrhaft sprechend ist die Geberde, mit welcher die Hirten auf die Botschaft des Engels lauschen, höchst anschaulich die Scene des zwölfjährigen Jesus

im Tempel, wie die Darstellung des Wunders von Cana, oder der Heilung des Aussätzigen, das schüchterne Erwecken des im Sturm schlafenden Heilandes, die Scene mit der Ehebrecherin, die Heilung des Blinden (Fig. 255), die Fusswaschung, die Verleugnung Petri, die Kreuzabnahme u. s. w., während die mangelhafte Formkenntniss Darstellungen wie den bethlehemitischen Kindermord, nicht zu bewältigen vermag.

Einen weniger modificirten und nur etwas erstarrten Anschluss an die Karolingische Weise zeigen das aus Otto's II. Zeit stammende Evangeliar mit den Bildnissen der drei ersten Sachsenkönige und der Evangelisten (Paris, Nat.-Bibl. No. 8851), das Psalterium von Cividale, 981



Fig. 255. Die Heilung des Blinden. Miniatur aus dem Codex Egberti zu Trier.

von Ruodprecht dem Erzbischof Egbert von Trier dedicirt und durch den Patriarchen Bertold, den Oheim der h. Elisabeth, nach Cividale gelangt, und das für Bischof Heinrich von Würzburg (980—1018) gemalte Evangeliar der Universitätsbibliothek daselbst (M. perg. theol. No. 661). Wenn dagegen in dem während der Vormundschaft Theophano's über Otto III. (983—991) ausgeführten und wohl von dem letzteren nach Echternach geschenkten Evangeliar, jetzt in Gotha, neben recht naturlebendigen Zügen (vgl. Fig. 256) der byzantinische Einfluss stärker auftritt, so wird das durch die Bestellerin leicht zu erklären sein. Durch dieses Verhältniss erklärt sich auch, dass in allen Handschriften Otto's III. und Heinrich's II. das griechische Element sich auffälliger darstellt als in den Arbeiten der Reichenauer Mönche (vgl. das Widmungsbild des Evangeliars der Münchener Bibliothek Cim. 58).

Die klarste Vorstellung des Wesens der Hofkunst des letzten sächsischen Kaisers bietet die Miniatorenschule von Regensburg dar, welche mit dem reichen Münchener Material neuestens als die wichtigste Deutschlands in jener Zeit hervorgehoben worden ist*). In dem Codex aureus Karl's des Kahlen ein glänzendes Probestück Karolingischer Miniaturkunst besitzend, war diese Lieblingsresidenz Heinrich's II. auch mit dem Büchererbe Otto's III. bereichert worden, und bot somit die Gelegenheit dar, die Karolingische Tradition mit der byzantinisirenden Weise Otto's III. zu verschmelzen und mit dem so Gelernten in entsprechender Schulung an neue Aufgaben heranzutreten. Darin aber liegt der Charakter nicht blos der von Heinrich II. nach Bamberg gestifteten Werke, sondern der



Fig. 256. Die Heilung der Krüppel und Aussätzigen. Aus dem Echternacher Codex in Gotha.

damaligen Hofillumination überhaupt begründet. Das Missale Heinrich's II. (München, Cim. 60), nach der Bezeichnung Heinrich's als „König“ sicher zwischen 1002 und 1014 entstanden, zeigt namentlich in den Initialen durchaus Karolingische Motive, ja die genannte Vorlage oft direkt benutzt. Aber an die Stelle der weichen, laxen Karolingischen Formen treten die strengen der byzantinisirenden Kunstweise, an die Stelle der unsicheren Zeichnung scharfe Präcision, an die Stelle der trüben, verwaschenen Farben klare Töne. So erscheint das zweite Dedicationsbild als eine ziemlich genaue Copie des Widmungsbildes im Codex aureus Karl's des Kahlen, nur technisch entschieden byzantinisirt. Aber auch in ganz selbständigen Compositionen versagt die geschulte Technik nicht, wie z. B. im ersten Widmungsbilde, welches den König

*) B. Riehl, Zur Bayrischen Kunstgeschichte. I. — Die ältesten Denkmale der Malerei. Stuttgart 1885.

stehend darstellt, von Christus mit der Krone, und von zwei Engeln mit Schwert und Kreuzstab begabt, während die Patrone von Augsburg und Regensburg, die hh. Ulrich und Emeram, seine Arme unterstützen (Fig. 257). Aehnlich verhielt es sich mit dem grossen Evangelistarium Heinrich's II. (München, Cim. 57), dem Codex der Apokalypse Heinrich's II. (Bamberg A. II. 42) und dem Evangeliar desselben (Bamberg A. II. 46). In dem auf Veranlassung der Aebtissin Uota von Regensburg unter Heinrich II. entstandenen Evangeliar aus Niedermünster (München, Cim. 54) überwiegt jedoch, offenbar in mehr einseitiger Nachfolge der Vorbilder Otto's III., der Byzantinismus, welchen auch die häufigen griechischen Inschriften und die Vorliebe für geometrische Anordnung, namentlich aber die dogmatische Haltung der Compositionen verrathen. Doch fehlt es auch da nicht an Einflüssen des Codex aureus von S. Emeram.



Fig. 257. Widmungsbild aus dem Missale Heinrich's II. in der Münchener Bibliothek.

Regensburg, wo sich die Miniaturkunst im 11. und 12. Jahrhundert in Blüthe erhielt, beeinflusste aber in diesem Kunstgebiet einen ähnlichen Umkreis von Bischofsitzen und Klöstern, wie die genannten Kunstmittelpunkte am Rhein im Gebiete der Monumentalmalerei. Zunächst naturgemäss Bamberg, dessen Kunststellung in dieser Zeit insofern über-

schätzt zu werden pflegt, als der regensburgische Import und Vorbilderschatz in der Regel ignorirt wird. Sicher ist auch das sogenannte Evangeliar des h. Ulrich (München, Cim. 53) wohl eher von dem 1125 für Bischof Gerhard von Würzburg arbeitenden Schreiber Ulrich von Bamberg, als von dem h. Ulrich von Augsburg (933—975) herrührend, noch von der regensburgischen Hofkunst Heinrich's II. abhängig. Auch Abt Ellinger in Tegernsee und dann in Niederaltaich (1017—1056), der Liebling Kaiser Heinrich's II. und Kunigundens, muss aus der Regensburger Schule hervorgegangen sein, wie seine Werke, von welchen das schöne Evangeliar (München, Cim. 31) als solches gesichert, das Evangeliar von Niederaltaich (München, Cim. 163) wahrscheinlich ist, durch ihren engen Anschluss an die vorgenannte Richtung beweisen. Das erstgenannte Evangeliar neben dem mehr karolingisirenden Weihenstephaner Codex (München, Cod. pict. 33) bilden aber die Vorlagen von einer Reihe mehr oder weniger sclavischen und gelungenen Copien, von welchen das Freisinger Exemplar (München, Cod. pict. 29) und dessen genaue Copie aus Raitenbuch (Cod. pict. 57) geschickte Hände verrathen, andere dagegen, wie Cod. pict. 28 und 33, mehr verwildert, oder wie Cod. pict. 23 und 82 geradezu roh sind, wozu namentlich der überwiegende Anschluss an Karolingische Vorbilder leicht führen konnte.

Die rheinischen und sächsischen Leistungen treten gegen die Regensburger Schule an Bedeutung zurück, mit Ausnahme einer Specialität, nämlich der in Umrahmungen wie Prospekten auftretenden architektonischen Ausstattung. Die Vorliebe hierfür, wie sie z. B. an dem Evangeliar aus S. Gereon zu Köln (Stuttgart, Cod. 21) und an den drei Bernward-Codices im Domschatze zu Hildesheim begegnet, kann uns gerade in jenen Landstrichen nicht befremden, in welchen der architektonische Aufschwung des romanischen Styles Wiege und Hauptpflegestätte gefunden hat. Im Uebrigen bleibt auch hier, wie in Süddeutschland, die pastose Gouachetechnik in Geltung, in den hervorragenderen Fällen mit Goldgrund oder reichem Goldschmuck. Die Karolingische Purpurgründigkeit verschwindet dagegen allmählich, und scheint nach dem aus Speier stammenden Codex aureus Heinrich's III. im Escorial nicht mehr nachweisbar zu sein. Wenn aber auch der Eindruck von verkleinerten Mosaiken sich allmählich verwischt, so bleibt doch noch Manches an die byzantinische Ableitung Gemahnende bestehen. So macht sich auch die Verwandtschaft der goldgründigen Miniaturen mit jenen byzantinischen Emails, die in der Zeit Otto's II. und III. manches Vorbild geliefert haben mögen, gelegentlich noch immer geltend.

Selbst noch weit über die Epoche der sächsischen Kaiser hinaus.

Denn, nachdem die Hofkunst unter den Kaisern des fränkischen Hauses quantitativ und qualitativ einen merklichen Rückgang erfahren, wie er auch an dem in Regensburg gefertigten Evangeliar Heinrich's IV. im Domschatz zu Krakau unverkennbar sein soll, bleibt eine gewisse archaistische Haltung selbst bei dem Aufschwunge, welchen die Miniaturkunst unter den Hohenstaufen nahm, noch zu verspüren. Doch verändert sich der Schauplatz der Hauptthätigkeit, und die Rheinlande wie Sachsen treten entschieden in den Vordergrund. Sicher rheinischen Ursprunges ist das Evangelistarium aus Bruchsal (Bibliothek zu Karlsruhe), dessen gut stylisirte und relativ correct, wie mit einigem Schönheitssinn gezeichnete, namentlich aber sauber colorirte Gestalten, der Hebung der übrigen Künste parallel gehen. Von verwandter Art erscheint das für Heinrich den Löwen gefertigte Evangeliar des Mönches Heriman von Helmershausen an der Diemel (im Besitz des Herzogs von Cumberland), vielleicht das schönste Miniaturwerk der romanischen Epoche, welches in Form und Farbe der technischen Durchbildung und dem Geschmacke des Künstlers gleiche Ehre macht. Sächsischer Herkunft sind auch das Evangeliar aus dem Braunschweiger Dom, im Museum zu Braunschweig, das Psalter des 1216 verstorbenen Landgrafen Hermann von Thüringen, im Besitz des Königs von Württemberg, und das Psalter desselben Landgrafen, im Capitelarchiv zu Cividale im Friaul. Allerdings entfernen sich diese Werke in erfreulicher Weise allmählich von der steifen Ungelenkheit und starren Verrenktheit der Schöpfungen des 11. Jahrhunderts. Gelegentlich verrathen sogar anmuthig fliessende Formen und sinniger Ausdruck den Uebergang zu einem neuen Styl und zu jener schlanken Eleganz, die wir in der gothischen Epoche finden werden.

Während aber diese Hofkunst sich nie ganz ihrer retrospektiven, archaistischen Haltung entledigte, ging in den anspruchloseren und für die Klosterbüchereien selbst bestimmten Werken von vornherein eine ungleich selbständigere Illuminationsweise nebenher, welche ebenso als Vorbote einer künftigen Entwicklung, zuletzt der Holzschnitt-Illustration, von Interesse ist, wie jener als Nachfolgerin einer älteren Kunstweise. Ich meine jene rohen Federzeichnungen, welche gar nicht oder nur höchst dürftig colorirt, zu der höfischen Kunst in auffälligem Gegensatze stehen. Hierher gehören als die ältesten Probestücke die rohen, wenig angetuschten Federzeichnungen des um 815 entstandenen Wessobrunner Gebetes in der Bibliothek zu München, und die zwischen 865 und 889 geschriebene Evangelienharmonie des Otfried in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien. Es scheint, das diese Illustrationsweise vorzugsweise in Süddeutschland im Gebrauche war, und dass den Haupt-

sitz derselben S. Gallen bildete, dessen Schreibstube wir schon als einen wichtigen Schauplatz für irische und Karolingische Illumination kennen gelernt haben. Wenn dabei die traditionelle, classicirende Haltung bewahrt ward, wie z. B. in dem Antiphonarium aus dem 10. Jahrhundert (S. Gallen, No. 390), dessen Federzeichnungen in Schwarz und Roth geradezu den Eindruck von alten Holzschnitten erwecken (vgl. Fig. 258), so war dies jedenfalls Ausnahme. In der Regel bindet sich die naivkarge und einer technisch-künstlerischen Schulung weniger bedürftige Weise nicht an Traditionen, wie dies z. B. an den flüchtig colorirten Federzeichnungen des Psalterium aus dem 10. Jahrhundert (Stuttgart, Cod. 23) ersichtlich ist, für deren Hässlichkeit und Ungebundenheit die ziemlich lebhafte Action einigermaassen schadlos hält. Noch mehr ist dies der Fall, wenn für die darzustellenden Gegenstände keine Vorbilder vorlagen, wie dies die um das Jahr 1000 entstandenen S. Gallener Codices des Lucan (No. 863) und des Prudentius (No. 135) zeigen. Die zwei, nur stellenweise gelb und roth bemalten Federzeichnungen des ersteren, eine Meeresbucht mit Sirenen und Fischen und den Tod des Pompejus bei Pelusium darstellend, zeigen den landschaftlichen Schauplatz fast in kartographischem Plane, in welchen die figürlichen wie baulichen Darstellungen mit einer Willkür eingetragen sind, die aller künstlerischen Composition Hohn spricht. Ebenso compositionslos sind die Scenen zur Psychomachia des Prudentius, überdies höchst unsicher in Schwarz gezeichnet und nur durch rothe Striche und willkürliche Sepiaantuschung belebt. Auch das Psalter des Notker Labeo (S. Gallen No. 21), durch seine roth und schwarz gezeichneten Initialen in kalligraphischer Hinsicht unter den vielen ähnlichwerthigen Schweizer Ar-

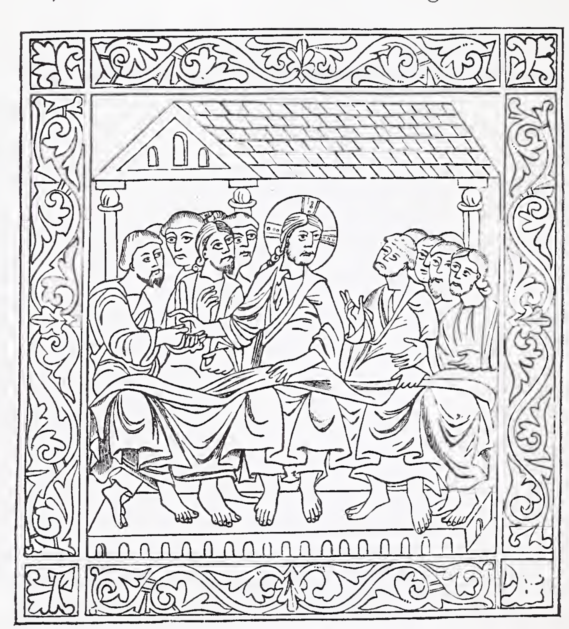


Fig. 258. Das Abendmahl. Federzeichnung aus dem Antiphonar von S. Gallen.

beiten des 11. und 12. Jahrhunderts vielleicht die interessanteste, gehört hierher durch seine mit gleich dürftigen Mitteln hergestellten figürlichen Darstellungen, welche nur gelegentlich durch Originalität und energische Charakteristik sich auszeichnen.

Der mit der Hohenstaufenperiode um die Mitte des 12. Jahrhunderts beginnende Aufschwung macht sich indess auch in dieser Richtung geltend. Einen solchen zeigte namentlich die 1870 beim Bom-



Fig. 259. Die allegorische Figur der Superbia. Miniatur aus dem Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg.

bardement Strassburgs verbrannte Bilderhandschrift der Herrad von Landsperg, Aebtissin von Hohenburg im Elsass. Dieses nach 1175 vollendete Compendium für weiblichen Klosterunterricht enthielt eine Fülle von religiösen und profanen, von allegorischen und geschichtlichen, ja selbst von genreartigen Darstellungen, welche bei vielem Schönheitssinne manchmal eine Freiheit und Neuheit verriethen, die trotz aller Unsicherheit der Zeichnung und Ungeschicklichkeit der Deckfarben-Colorirung zu den besten Hoffnungen berechtigten (vgl. Fig. 259). Angesichts von Leistungen der Art musste man erkennen, auf welchem Wege das Meiste erreichbar sei, und es konnte daher nicht fehlen, dass

wenigstens in Süddeutschland die zeichnerische Methode in der Illumination zum entschiedensten Uebergewicht gelangte. Doch ist selbstverständlich der Werth derselben keineswegs allenthalben der gleiche. Die Handschriften aus Zwiefalten an der schwäbischen Alp (Bibliothek zu Stuttgart) z. B. enthalten zwar lebendige, aber ziemlich dilettantische Versuche, sei es nun, dass die schwarz-rothen Federzeichnungen etwas colorirt sind (Cod. 56—58) oder ohne alle Antuschung geblieben (Cod. 415). Sprudelnd von Leben sind die Federzeichnungen in des Werinher von Tegernsee „Liet von der Maget“ (Fig. 260) oder der Eneidt des Heinrich von Veldecgk, beide in der Berliner Bibliothek. Namentlich

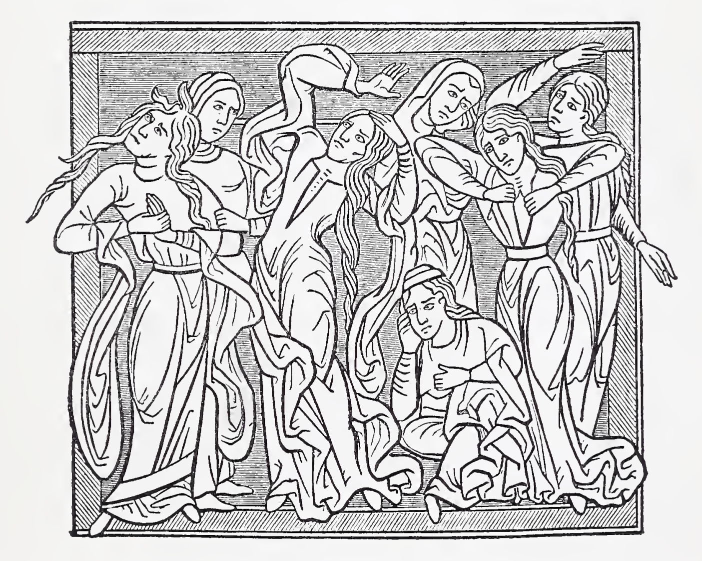


Fig. 260. Die klagenden Mütter von Bethlehem. Aus Werinher's „Liet von der Maget“.

in den profanen Darstellungen drängt sich die Action allmählich in ihr Recht, und wenn auch die der Natur abgelauschten Motive etwas übertrieben und verzerrt wiedergegeben werden, so wirken sie darum gewiss nicht weniger drastisch und verständlich. Dass aber damit auch leichtfertiger Flüchtigkeit der Weg geebnet wurde, lehrt besonders der productive Mönch Conrad von Scheyern in Oberbayern, dessen zahlreiche Handschriften sich in der Münchener Bibliothek befinden. In der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts arbeitend, gehört er übrigens schon an den Schluss unserer Periode, an welchem bereits höhere Leistungen von Kloster zu Kloster liefen. In solchen Proben mochte er wohl Grund finden, in einer Schlussschrift seine Flüchtigkeit mit dem Umstande zu entschuldigen, „dass er allzusehr mit Arbeit überhäuft und zu wenig ge-

lohnt sei“. In ähnlicher Weise giebt ein anderer Schreibekünstler dieser Zeit, Hildebertus, in einem zu Prag (Metropolitankapitel) bewahrten Codex seiner Selbstunzufriedenheit mit einer Schlussillustration Ausdruck, in welcher er sich selbst von einer Maus zum Zorne gereizt darstellt, die ihm seine Mahlzeit beeinträchtigt. Der beigeschriebene Fluch auf das Thier ist übrigens nicht ohne Humor, welcher seinerseits wieder die in der gothischen Periode beliebt werdenden Drolerien einleitet.

Wesentlich anders als in Deutschland waren die Verhältnisse der Malerei in Italien. In Deutschland fanden wir schon seit der Karolingischen Zeit ununterbrochen wenigstens entschiedene Productionslust, welche, wenn auch nicht immer in ebenbürtigem Erfolge, mit der regen architektonischen Thätigkeit Schritt zu halten suchte. In Italien dagegen, wo doch namentlich in den longobardischen Ländern die Baukunst nicht allzuweit hinter Deutschland zurückgeblieben war, finden wir die Malerei während der Karolingischen Epoche auffällig erlahmt*). Es würde zwar schwer sein, ein Sinken der Leistungen des 9. Jahrhunderts (S. Nereo et Achilleo, S. Cecilia, S. Maria della Navicella, S. Prassede) gegen die nächstvorausgegangenen Mosaiken von S. Agnese zu constatiren, noch weniger aber findet sich trotz der viel bestellenden Gönnerschaft Paschalis' I. eine Hebung. Das Verhältniss der Kunsthöhe des 9. Jahrhunderts zu jener des 6. zeigt wohl am schlagendsten der Vergleich zwischen dem Bogen- und Apsismosaik von S. Cosma und Damiano und der ziemlich genauen Copie desselben, welche fast dreihundert Jahre später (zwischen 817 und 824) in S. Prassede ausgeführt worden ist. Denn bei dem fast völlig gleichen Gegenstande ist der Rückgang von Formverständniss und Technik, die Vergröberung in zeichnerischer wie coloristischer Beziehung und die fortschreitende Erstarrung noch augenfälliger als sonst. Das Wenige, was dann im 10. Jahrhundert geschaffen wurde, erscheint noch weiter technisch verkümmert und barbarisirt. Und wenn endlich um die Mitte des 11. Jahrhunderts Einzelnes besser gelang, wie die gemalten Heiligenlegenden der Unterkirche von S. Clemente, die laut Inschrift von den römischen Künstlerbrüdern Johannes und Stephanus nebst dem Nicolaus Joannis gefertigten Malereien von S. Elia zu Nepi u. s. w., so verändern doch solche Ausnahmen keineswegs die ganze Sachlage. Man scheint vielmehr gerade damals das Vertrauen

*) G. B. de Rossi, Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle Chiese di Roma anteriori al sec. XV. Roma 1872—1882. — D. Salazaro, Studi sui Monumenti della Italia Meridionale dal IV al XIII secolo. Nap. 1871—1880. — Idem, L'Arte Romana al Medio Evo. Nap. 1881—1884.

auf die eigenen Kräfte mehr als je verloren und in dem Zurückgehen auf die byzantinischen Quellen, welche seit Justinian zunächst von Ravenna aus ohnehin grossen Einfluss geübt hatten, das einzige Heil erwartet zu haben. Und wie dieses Zurückgehen keinen Bruch mit der Tradition bedingte, so boten sich auch die örtlichen Anknüpfungspunkte von selbst dar. Denn während in Unteritalien die oströmische Herrschaft bis zum Anfange der in Rede stehenden Periode fortgedauert, hatten die italienischen Haupthäfen, vorab Venedig, die Verbindung mit Byzanz und dessen asiatischen und afrikanischen Dependenzen stets höchst lebendig erhalten.

Als daher der Abt Desiderius von Monte Cassino die Ausschmückung des 1066—1071 hergestellten Neubaues seines Klosters vorbereitete, musste die in seiner Zeit ungewöhnliche Grösse seines Unternehmens es ihm doppelt nahe legen, dass die einheimischen Kräfte und zumal jene Mittelitaliens hierzu ganz unzureichend seien. Sein Schüler Leo sagt auch in der Chronik des Klosters geradezu, dass man auswärtige Künstler berufen musste, da die einheimische Kunst „seit mehr als 500 Jahren (mithin seit der Auszierung von S. Cosma und Damiano) versiegt war“. Es wurde deshalb nicht blos alles Bewegliche in Constantinopel erworben, sondern auch das Mosaicistenpersonal von dort entboten und die von dem kunstliebenden Abt in Monte Cassino eingerichtete Kunstschule unter die Leitung von Griechen gestellt. Es kann daher auch nicht befremden, dass die Reste von Wandmalereien, die sich noch in der von Desiderius gestifteten Kirche S. Angelo in Formis bei Capua oder in der ungefähr gleichzeitigen Marienkirche zu Foro Claudio bei Sessa befinden, nach Composition, Formgebung und Maltechnik byzantinisiren. Noch mehr freilich, als diese Schülerarbeiten, die erhaltenen Mosaiken dieser Zeit, die Maria mit den beiden Johannes im Dom zu Capua und die Halbfigur des h. Matthäus im Dom zu Salerno.

Da der Mäcen-Abt von Monte Cassino (unter dem Namen Victor III.) auch kurze Zeit den päpstlichen Stuhl innehatte, erklärt es sich leicht, dass der Kunstaufschwung des berühmten Mutterklosters der Benedictusregel sich auch Rom mittheilte. Wenn aber hier in den drei grossen Musivwerken der Basiliken von S. Clemente, von S. Maria in Trastevere und von S. Maria Nuova, mit welchen die versiegte Kunst in Rom vom Anfang des 12. Jahrhunderts an eine beachtenswerthe Nachblüthe trieb, der Byzantinismus nicht so unmittelbar wie im Süden auftrat, so findet dies in dem vorhandenen Vorrath älterer abendländischer Werke seine Erklärung. Die Vorbilder von S. Peter, S. Paul, S. Maria Maggiore, S. Cosma e Damiano konnten nicht ohne vortheilhafte Einwirkung auf die gesunkene

byzantinische Weise dieser späten Zeit bleiben, wie auch in den Fussbodenmosaiken und cosmatischen Wanddecorationen die classischen Ueberreste von günstigem Einflusse wurden. Dasselbe gilt von den gleichzeitigen Wandmalereien, z. B. in der Capella del Martirologio zu S. Paolo fuori oder in S. Silvestro in Rom, welche bei aller Rohheit der Ausführung neben der byzantinischen Haltung noch Nachklänge der Katakombenmalerei verrathen. Ein solches Nachklingen alter Vorbilder geht gelegentlich sogar von der eigentlichen Antike und von plastischen Ueberresten aus, wie eine Versuchung des h. Antonius in S. Sepolcro zu Barletta (12. Jahrhundert) zeigt, auf welcher der Kentaur nach Idee wie thierischer Detailform ohne unmittelbaren Einfluss classischer Reliefs kaum zu erklären wäre (Fig. 261).



Fig. 261. Versuchung des h. Antonius. Wandgemälde von S. Sepolcro zu Barletta.

Einheitlicher, harmonischer und künstlerisch wie technisch durchgeführter erscheinen die musivischen Arbeiten Siciliens aus dem 12. Jahrhundert. Dort war der Byzantinismus seit den Tagen Justinian's ununterbrochen in Geltung geblieben, selbst über die Zeit hinaus, als den Byzantinern die Araber und diesen die Normannen die Herrschaft über die Insel abnahmen. Denn während Araber und Normannen der Architektur ein wesentlich verändertes, phantastisch gemischtes Gepräge gaben, konnte sich ihr Einfluss nicht auch auf die Malerei erstrecken, in welcher die Araber das ornamentale Gebiet wenig überschritten, die Normannen aber überhaupt wenig mitbrachten. Es blieb daher die alte Weise um so leichter bestehen, als der bosporanische Musivschmuck sich hauptsächlich in jenen Architekturtheilen entfaltete, welche byzantinisch blieben. Die Mosaikausstattung der von König Roger II. (1130—1154) erbauten Capella Palatina zu Palermo*), wie der von seinem zweiten

*) M. Amari, S. Cavallari, C. Meli e J. Carucci, La Capella di S. Pietro nella Reggia di Palermo, dip. da A. Terzi. Palermo 1872 sq.

Nachfolger Wilhelm II. (1166—1189) geschaffenen Kathedrale von Monreale*) wirkt in ihrer stylvollen Pracht wahrhaft berückend, freilich auch in ihrem tiefgestimmten Farbenreichthum durch die bunte Marmorincrustation der Unterwände harmonischer zusammengehalten, als sich dies in den römischen Basiliken zu finden pflegt. Aehnlicher Art sind die Mosaiken in der Martorana zu Palermo (1143) und in der Kathedrale von Cefalù (1148 vollendet), welche alle in ihrer, der strengen Kirchlichkeit und Stimmung so zusagenden byzantinischen Stylisirung

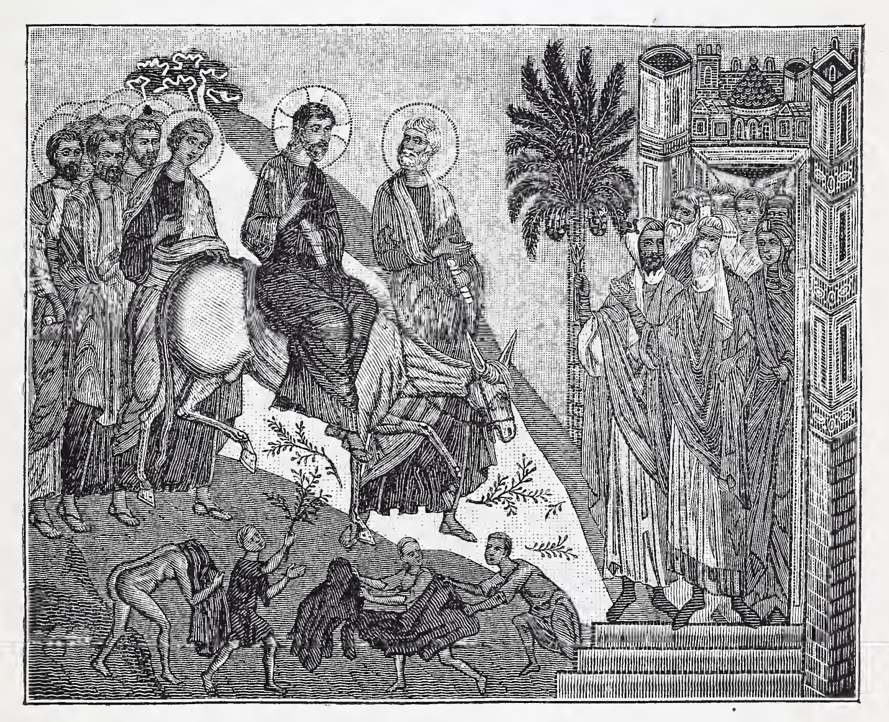


Fig. 262. Einzug Christi in Jerusalem. Mosaik in der Capella palatina zu Palermo.

und Technik, namentlich aber in ihrem Gesammteindruck sich vortheilhaft von den gleichzeitigen Arbeiten Roms unterscheiden. Aber Neues, jenes Ringen nach zeitgemässem Ausdruck oder gar nach subjectiver wie objectiver Individualität, das selbst in den dürftigsten Arbeiten des Nordens und auch in den genannten Werken Roms selten fehlt, bieten sie wenig (vgl. Fig. 262).

Dass aber die von Byzanz abhängige Kunst einer Erneuerung wenigstens bis zu einem gewissen Grade fähig war, zeigen Venedig und

*) D. B. Gravina, Il Duomo di Monreale ill. e riportato in tavole cromolitografiche. Palermo 1859.

noch mehr Florenz. Die Lagunenstadt hatte ihrer Culturabhängigkeit von Constantinopel mit dem Bau von S. Marco den monumentalsten Ausdruck gegeben. Wie der Bau, so erfolgte jedoch auch die Ausstattung keineswegs aus einem Gusse, indem sich daran der Byzantinismus selbst noch bis tief in das Zeitalter der Renaissance fortschleppte. Doch abgesehen davon, fühlt man schon von vornherein, dass der byzantinische Geist nicht, wie in Sicilien, einheimisch, sondern entlehnt und darum den Compromissen und der localen Eigenartigkeit zugänglicher ist. Allerdings zunächst keineswegs zum stylistischen Vortheil, wie denn die ältesten Arbeiten von S. Marco, in den Kathedralen von Murano und Torcello, oder in dem jetzt in die Friedenskirche bei Potsdam verpflanzten Mosaik von S. Cipriano auf der Insel Murano (1109), kaum auf der Höhe der Arbeiten in Palermo stehen.

Noch mehr als in Rom und Venedig macht sich endlich die aufdämmernde Selbständigkeit der italienischen Kunst in Toscana geltend. Zunächst an den Mosaiken, welche der Franziskanerbruder Jacobus 1225 in der Tribuna des Baptisteriums von Florenz ausführte. Wenn aber auch dieses Werk durch eine neue Gliederung und etwas freiere Gewandung überrascht und befriedigt, so verleugnet es doch die continuirliche Beeinflussung von Ravenna und seine direkte Verwandtschaft mit den Justinianeischen Werken noch keineswegs. Dasselbe ist übrigens noch ein volles Jahrhundert lang zu constatiren, wie dies die Arbeiten eines Andrea Tafi und eines Gaddo Gaddi in demselben Baptisterium zeigen, deren Herstellung wohl schon in den Anfang des 14. Jahrhunderts fällt. Selbst Giov. Cimabue's Mosaik in der Domapsis zu Pisa von 1301 und 1302 weicht nur so wenig von der alten Tradition ab, dass er wenigstens in dieser Technik vielmehr als der letzte Byzantiner, denn als Bahnbrecher einer neuen Richtung gelten muss.

Dass die hochentwickelte Textilindustrie ausser der Herstellung von Prachtgewändern auch mit Wandbehängen sich beschäftigt habe, ist nicht sicher, aber wahrscheinlich. Jedenfalls gingen aus den palermitanischen Werkstätten zweierlei Arbeiten hervor: nämlich sowohl byzantinische, zumeist gestickte Prachtstoffe mit figürlichen Darstellungen, als auch arabische, theils gewebte, theils gestickte Stoffe mit ornamentalen Mustern einschliesslich jener typischen Thierbildungen, aus welchen sich die heraldischen Thierdarstellungen entwickelt haben. Der ersteren, vorzugsweise für liturgische Zwecke berechneten Art, gehören Werke, wie die Krönungsgewänder Heinrich's II. im Domschatz zu Bamberg (1014), oder die Casula des h. Stephan, in Stuhlweissenburg (1132) an, der letzteren Art, deren gewebte Fabrikate zu Prachtgewändern

und vielleicht auch zu Kissenbezügen, Stuhl- und Pfühlbehängen, Dorsalien, Pferdedecken u. s. w. im ganzen Norden gesucht und verbreitet waren, der Krönungsmantel von 1132 wie die Alba von 1181 in der Schatzkammer zu Wien.

Die Tafelmalerei Italiens beschränkt sich in dieser Zeit im Allgemeinen auf Einzelfiguren, denen gelegentlich miniaturartig behandelte kleinere Darstellungen in besonderen Feldern zur Seite gehen. Wie sehr diese Kunstgattung geringeren Kräften überlassen blieb, während die geschickteren Hände sich den Monumentalaufgaben zuwandten, ist aus der dilettantischen Schwachheit des Erhaltenen leicht ersichtlich, was keineswegs ausschliesst, dass auch hierin die byzantinische Tradition sich behauptete. Am häufigsten sind Crucifixe, welche bei sonst peinlicher Monotonie, nur an ascetischer Schmerzseligkeit sich überbieten (Fig. 263). Eine solche Karrikirung des Pathetischen geht allerdings über das Seelenlose der byzantinischen Vorbilder hinaus und enthält somit einige hoffnungerweckende Elemente. Doch kann diese Affektäusserung nicht für eine derartige Verhöhnung alles Schönheitsgefühles schadlos halten, wie sie uns hier entgegentritt. Selbst nicht an Werken des seinerzeit gefeierten Giunta Pisano (nachweisbar von 1202—1255), der in Technik und Formensprache nicht minder als in der Typik wie alle seine Genossen von byzantinischen Mustern abhängig bleibt. Höheren Anforderungen strebt erst Giov. Cimabue zu genügen, welcher gegen Ende des 13. Jahrhunderts thätig, mehr in der Tafelmalerei als in der Musivtechnik neue Bahnen eröffnet, nämlich seine byzantinischen Madonnen wenigstens mit einiger seelischen Belebung auszustatten sucht. Grossentheils noch im Bann der alten Tradition befangen, vertritt er übrigens in Nebenfiguren und Einzelheiten die neue Richtung der gothi-

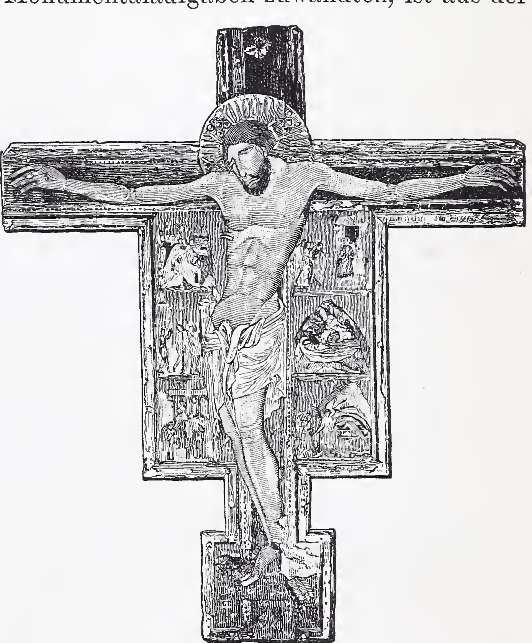


Fig. 263. Cruzifix im Domkapitel zu Pistoja.

schen Periode, in welche er daher, obwohl ein schwankender Repräsentant des Ueberganges, verwiesen werden muss.

Bei der untergeordneten Stellung endlich, welche der Klerus Italiens im Culturleben dieser Periode einnahm, erklärt es sich von selbst, dass die Miniaturmalerei entschieden zurückblieb. In dieser ganzen Periode finden sich nur wenige einheimische Arbeiten, welche mit jenen Deutschlands auch nur entfernt den Vergleich aushielten. Die rohen Federzeichnungen, einige auf Rollen geschriebene Osterhymnen, welche von ihrem Anfangswort den Namen „Exultet" tragen, sind von derselben steifen und schablonenmässigen Flachheit und Formlosigkeit, wie die von 1115 stammenden Illustrationen zu Donizo's Lobgedicht auf die Markgräfin Mathilde (Vatic. No. 4922). In ihnen findet sich der byzantinische Einfluss am meisten verwischt, dafür aber machen sich dilettantisches Ungeschick und stumpfe Gleichgültigkeit um so deutlicher fühlbar. Im Mailändischen empfindet man Karolingische Nachwirkung, welche zu einem der deutschen Entwicklung ähnlichen Erfolge führt. So z. B. an dem schönen Psalter aus dem 11. Jahrhundert (München, Cod. lat. 343), welcher besonders durch seine schön erfundenen figürlichen Initialen bemerkenswerth erscheint. Im Ganzen aber lassen die italienischen Miniaturen des 11. und 12. Jahrhunderts ebensowenig wie die Tafelbilder Giunta Pisano's ahnen, welcher Aufschwung der Malerei Italien im 14. Jahrhundert bevorstand.

Auch Frankreich vermochte sich in seiner romanischen Epoche, die übrigens durch die frühzeitige Entwicklung der Gothik sehr verkürzt war, nicht zu jener Höhe aufzuschwingen, auf welcher wir es, die europäische Cultur führend, in der folgenden Periode finden werden. Es fehlt zwar nicht ganz an bemerkenswerthen Ueberresten in allen Zweigen der in unser dermaliges Betrachtungsgebiet fallenden Technik. Allein ihre Spärlichkeit lässt auf keinen lebendigen Betrieb, ihre Ungleichheit auf keinen Land und Zeit beherrschenden Styl, die durchschnittliche Rohheit und Ungelenkheit auf keine genügende Schulung schliessen. Selbst im Süden, wo doch die architektonische Auszierung im engen Anschluss an die antiken Vorbilder sich auf einer ansehnlichen Höhe erhielt, war die malerische Tradition versiegt, und erst gegen den Schluss der Periode hin erhoben sich die einschlägigen Arbeiten zu einiger Bedeutsamkeit.

Die figürliche Musivarbeit ist seit den Arbeiten von Germigny-des-Prés vom Wandschmuck ganz verschwunden. Stellte man aber auch an Pavimentmosaiken überhaupt geringere Ansprüche, so werden doch

selbst die bescheidensten nicht befriedigt angesichts eines Werkes, wie es sich in der Apsis der Kirche von Cruas (Ardèche) erhalten hat und durch seine unzweifelhafte Datirung (1048) kunstgeschichtlich von erhöhtem Interesse ist (Fig. 264). Denn die beiden Prophetengestalten, Elias und Henoch, würde man an Härte und Ungeschlachtheit kaum mehr für überbietbar halten, wenn nicht die Bäume beiderseits vom Kreuzsymbol in der Mitte an roher Unnatur noch Erstaunlicheres leisteten. Andere Reste, wie die an der Stelle der abgebrochenen Kirche de la Major zu Marseille, oder neben der Kathedrale von Valence, oder bei S. Trophime in Arles gefundenen, scheinen künstlerisch etwas höher zu stehen, gehören jedoch wahrscheinlich in eine etwas frühere Zeit.

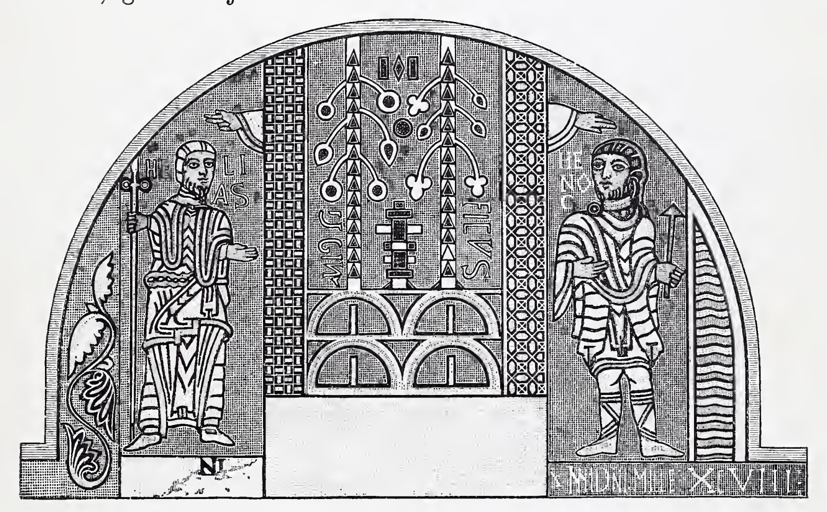


Fig. 264. Fussbodenmosaik zu Cruas im südlichen Frankreich.

Dass figurirte Mosaikbilder auch im nördlichen Frankreich im Gebrauche waren, bewies der jetzt verschwundene Mosaikboden von Saint-Remi zu Reims von 1090, dessen neben biblischen Objekten hergehende Darstellungsgegenstände, wie Erde und Meer, Jahreszeiten, Monate, Thierkreis, Künste etc., noch auf classische Reminiscenz hindeuten.

Von den erhaltenen Wandmalereien Frankreichs geht kaum etwas in's 11. und nur weniges in's 12. Jahrhundert zurück. Die anscheinend ältesten sind jene in der Kapelle zu Liget (Indre et Loire), oder die Figuren der Taufkirche S. Jean zu Poitiers, beide noch stark byzantinisirend. Die perspektivischen Mäanderornamente der letzteren Kirche verrathen die Abhängigkeit von einem classischen Mosaikvorbild (vgl. S. 357). Umfänglicher ist das Erhaltene der Kirche von S. Savin (Dep. Vienne) in Poitou, wo einst alle Wände und Gewölbe ein-

schliesslich der Crypta mit Gemäldecyklen bedeckt waren. Die Behandlung ist sehr einfach, wenig über den Umriss mit farbiger, unmodellirter Ausfüllung hinausgehend; aber Composition und Formgebung zeigen schon entschiedene Emancipation von byzantinischer Erstarrung. Die Bewegungen sind fliessend und voll Empfindung, die Formen nicht ohne Reiz, und nähern sich bereits der schlanken Darstellungsweise der Gothik. Noch mehr tritt uns dies entgegen in dem erhaltenen Wandgemälderest des Capitelsaales von S. Trophime in Arles (Fig. 265), welcher wohl an den Schluss des 12., vielleicht an den Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzen sein dürfte, und in den geneigten Köpfen ebensoviel Formschönheit als Empfindung, in der Gewandung aber einige Modellirung zeigt, welche den malerischen Anforderungen näher kommt, als die frühere Lineartechnik.



Fig. 265. Wandgemälde aus dem Kapitelsaale von S. Trophime in Arles.

Doch scheinen selbst vor solchen besseren Werken die gleichzeitigen Glasgemälde den Vorzug zu verdienen. Es wurde bereits berührt, dass die figürliche Glasmalerei in Reims zuerst sicher nachweisbar ist, wie denn auch schon Theophilus (wahrscheinlich ein deutscher Mönch des 12. Jahrh.) die Franzosen als die geschicktesten Meister in dieser Kunst bezeichnet. Doch ist der ältest erhaltene Glasgemälderest Frankreichs wohl um ein halbes Jahrhundert jünger als die Glasgemälde Augsburgs, und beschränkt sich auf ein Fragment der Himmelfahrt Christi, das später aus dem zu Ende des 11. Jahrhunderts gebauten romanischen Dom zu Le Mans unter die gothischen Fenster der Marienkapelle daselbst eingefügt worden ist. Im Gegensatz gegen die byzantinische Starrheit der Einzelfiguren Augsburgs zeigt die Apostelgruppe von Le Mans entschiedene, ja übertriebene Bewegtheit, welche in Verbindung mit der zu erfreulichem Teppicheffekt gediehenen Farbenzu-

sammenstellung für manches Ungeschickte in der Form, Fehlerhafte der Zeichnung und Ungelenke in den Gliedern entschädigt. Einen weiteren Grad der Entwicklung zeigen dann die vier aus der Zeit von 1125 bis 1149 stammenden Fenster der Kathedrale von Angers, deren Heiligenlegenden in blaugründigen Medaillons die stylistisch zusammenhängende Reihe von Glasmalereien eröffnen, welche um 1150 an der Westfront der Kathedrale von Chartres, wie im Chor der Abteikirche von S. Denis auftreten, und in wenig verändertem Teppichstyl mit Medailloneinsätzen nicht blos in Frankreich (S. Père zu Chartres und S. Trinité zu Vendôme) bis zum Ende des 12. Jahrhunderts vorhalten, sondern ihren Einfluss auch nach Deutschland erstrecken (Stiftskirche zu Bücken).

Endlich spielte im malerischen Wandschmuck der Teppichbehang der unteren Wandstreifen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Wenigstens seit jener Zeit, in welcher musivischer oder Incrustationsschmuck verlassen worden war, da die einfache Bemalung der Unterwände durch ihre Unhaltbarkeit wie durch ihre für die Näheansicht empfindliche Roheit an dieser Stelle am wenigsten befriedigen konnte. Wenn auch angenommen werden darf, dass diese Technik mehr für Profanräume beansprucht wurde, deren Wohnlichkeit allerdings durch den Teppichbehang der Dorsalien wesentlich gewann, so waren doch ähnliche Rücksichten auch in den Chorräumen der Kathedralen und Stiftskirchen deren Anwendung förderlich. Diese Teppiche aber waren entweder gewebt oder gestickt: im ersteren Falle, wenn nicht geradezu importirt, doch byzantinischen oder maurischen Arbeiten nachgeahmt und überwiegend ornamental, im letzteren Falle dagegen figural und freier einheimischer Erfindung, aber auch in hohem Grade ungeschult, naiv und dilettantisch. Die Stickerei scheint vorzugsweise in den Küstengebieten am Canal, vielleicht von England beeinflusst, im Schwunge gewesen zu sein. Das bedeutendste erhaltene Beispiel davon bietet der bald nach 1066 entstandene, 63 Meter lange und etwa einen halben Meter breite Teppich von Bayeux, jetzt im Museum daselbst, dar, ein mit bunten Fäden besticktes Leinentuch, welches die Eroberung Englands durch den Normannenherzog Wilhelm darstellt. Von künstlerischer Behandlung kann hier kaum gesprochen werden; das Ganze stellt vielmehr eine ziemlich geringe Figurenchronik dar, wobei die Unbehilflichkeit der Zeichnung mit der Schwäche der Erfindung und Composition gleichen Schritt hält. Künstlerisch höher, wenn auch bei vorwiegend ornamentalem Dessin in sicilischem Styl, scheint die französische Teppichweberei gestanden zu haben, die sich zwischen Garonne und Loire eines lebhaften Betriebes zu erfreuen hatte. Schon 985 erscheint Saumur als eine namhafte Web-

stätte, und 1025 wie in den folgenden Jahren liefert der Graf von Poitou die Fabrikate seines Landes sogar nach Italien.

In der verhältnissmässig ungünstigsten Lage aber befand sich in dieser Zeit die französische Miniaturmalerei. Hier beschränkte sich der künstlerische Schmuck fast ganz auf Federzeichnung rohester Art mit dürftiger, trüber Colorirung. Die oft ganze Seiten einnehmenden Initialen, im Wesentlichen nach irischen Flechtwerkmotiven construirt, treten dadurch in's Uebergewicht, dass sie selbst zu biblischen Darstellungen benutzt werden, welche entweder die Innenfelder der gerundeten Buchstaben füllen oder medaillonartig in die Schenkel der geradlinigen eingesetzt sind. Ob hierin Frankreich vom Mailändischen abhängig war, welches schon seit dem frühesten Mittelalter einen starken Einfluss auf Gallien ausgeübt hatte, ist ungewiss. Sicher ist der Initialenschmuck des oben erwähnten mailändischen Psaltercodex ein anderer, indem dort das Figürliche die Buchstaben bildet, hier aber nur füllt. Wo eigentliche Compositionen auftreten, sind dieselben dürftig, roh und ungleich härter als die deutschen Arbeiten. So z. B. in der Regula S. Benedicti, geschrieben 1129 zu S. Gilles bei Nîmes, jetzt im Brit. Museum (Additional Ms. 16979, vgl. Fig. 266).



Fig. 266. Die Uebergabe der Regel des h. Benedict an die Ordensbrüder. Miniatur in einem südfranz. Codex. (Brit. Mus.)

Eine wesentliche Aenderung des französischen Illuminationswesens macht sich aber mit der Mitte des 12. Jahrhunderts bemerklich, und zwar hinsichtlich der Schönheit der Farben, denn dadurch hob sich wenigstens die decorative Wirkung, und bereitete sich die Richtung vor, welche die Miniaturkunst der gothischen Periode einschlug. Dass dabei der Einfluss der umsichgreifenden Glasmalerei eine bedeutende Rolle spielte, kann wohl nicht in Frage gestellt werden, denn je grösser der Eindruck war, den die Farbenpracht der Glasgemälde erweckte, desto näher musste es den anderen Maltechniken gelegt sein, auch in ihrem

Gebiete von dem olivenartigen Ton der byzantinischen Weise, wie von den hellen und grellen Farbenzusammenstellungen der frühmittelalterlichen Weise abzulenken und auf eine schmuckere Farbenwirkung hinzustreben, selbst wenn damit der Naturwahrheit kein Vorschub geleistet wurde. Die Bezugnahme auf die Glasmalerei wird sogar bereits an einem vom Ende des 11. Jahrhunderts stammenden Codex ersichtlich, nämlich in einer Bibel der Abtei S. Martial zu Limoges, deren grosse schon ganze Seiten füllende Initialen einen Innenschmuck aufnehmen, welcher über die Vorbildlichkeit von Glasgemälden nicht zweifeln lässt. Dazu regt sich auch endlich einiger Realismus, der übrigens in der Thierdarstellung früher als in der menschlichen zum Durchbruche gelangt. Die Entwicklung dieser Richtung fällt jedoch bereits in die folgende Periode.



Fig. 267. Miniatur aus dem Codex Vigilanus im Escorial.

Spanien schliesst sich, wie in der Architektur, so auch in der Malerei an sein gallisches Nachbarland an. War schon die römische und die westgothische Cultur diesseits und jenseits der Pyrenäen eine gemeinsame gewesen, so brachten es die geographische Lage wie der nächste Küsten- und Binnenverkehr mit sich, dass auch jetzt nach Auflösung des politischen Zusammenhanges eine gewisse Culturverwandtschaft fortbestand. Allein die Muhammedanisirung des besten Theiles der Pyrenäenhalbinsel und die Drangsale des christlich bleibenden Restes gestatteten nicht, dass das christliche Spanien mit der Cultur des benachbarten Südfrankreich gleichen Schritt hielt, wodurch das erstere zu einer gewissen Unterordnung sich gedrängt sah, welche sich ziemlich deutlich als Abhängigkeit von der Cultur der Garonne-Gebiete (Tou-

25*

louse) abgrenzt. Die malerischen Leistungen, schon in Frankreich verhältnissmässig gering, konnten daher in Spanien nur noch geringer sein. In der That ist zur Zeit in den christlichen Gebieten wenigstens kein ansehnlicher Ueberrest monumentaler Malerei für die in Rede stehende Periode nachzuweisen. Auch die Handschriften scheinen sich selten über ziemlich einfachen Initialenschmuck irischen Charakters erhoben zu haben, sowie wir ihn z. B. in einem Martyrologium von 919 (Brit. Mus. add. Ms. 15600) finden. Wo figürliche Darstellungen versucht sind, wie in dem 976 vollendeten, die spanischen Concilien nebst dem Cronicon Albeldense enthaltenden Codex Vigilanus aus dem Kloster Albelda (Escorial d. I. 2. membr. f., Fig. 267), finden wir eine derb naive, kindliche Weise, welche sich der einfachsten Mittel unter Zuhilfenahme reichlicher Erklärungsbeischriften bedient, aber jeder Spur von Actions- oder Affektausdruck entbehrt. Dieselbe Behandlung findet sich auch noch in den bilderreicheren, 1109 geschriebenen Commentarien zur Apokalypse (Brit. Mus. add. Ms. 11695).

England konnte in der Zeit vor der Normanneneroberung eine namhafte Monumentalmalerei schon aus dem Grunde nicht besitzen, weil es fast ganz auf Holzbau angewiesen war. Dafür wurde die Teppichfabrikation durch das Baumaterial selbst unterstützt, wobei wohl die irische Flechttechnik den Anfang der Karolingischen Epoche kaum überdauerte. Die Matte machte dann dem ornamentalen Teppichgewebe und der figürlichen Stickerei Platz, und dass die eine oder andere Technik eine grosse, selbst Export gestattende Ausdehnung gewann, darf aus dem Umstande geschlossen werden, dass im Mittelalter das opus anglicanum dem opus graecum (meist sicilisches Fabrikat) gegenübergestellt wurde, obwohl es dem letzteren an künstlerischem wie technischem Werthe kaum ebenbürtig war.

Um so reicher und verdienstlicher wurde die englische Manuscriptmalerei*), nachdem sie sich des irischen Geriemselstyles entledigt hatte. Es scheint, dass der Aufschwung mit der Regierungszeit Alfred's des Grossen (871—901), des hinsichtlich seiner Culturstellung einem Karl dem Grossen geistesverwandten Retters Englands, zusammenhängt. Wenigstens finden sich von seiner Zeit an Arbeiten, welche den Karolingischen nicht nachstehen. So in dem Codex König Edgar's von 966 (Brit. Mus. Cott. Ms. Vesp. A. 8). Vgl. Fig. 268. Noch glänzender in dem schönen

*) J. O. Westwood, Fac-Similes of the Miniatures and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish manuscripts. London 1868. — E. A. Bond & E. M. Thompson, The Palaeographical Society. Facsimiles of Manuscripts and Inscriptions. III. London 1873—1883.

Benedictional des Bischofs Aetelwold von Winchester (963—984) in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth. Dass Dunstan der Heilige, der sich selbst mit Zeichnen beschäftigte und die literarische Thätigkeit Alfred's des Grossen fortsetzte, darauf von Einfluss war, darf mit Sicherheit angenommen werden.

Doch ging die Kunst in den trüben Zeiten der Dänenunterjochung um so leichter wieder zurück, als ihr der architektonische Untergrund fast gänzlich fehlte. Man begnügt sich im 11. Jahrhundert mit Federzeichnungen, die gelegentlich nicht ohne Originalität und Geschick waren, wie z. B. in dem Officium S. Crucis et Trinitatis von 1012—1020 (Brit. Mus. Cott. Ms. Tit. D. 27) und in der Psychomachia des Aur. Prudentius aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts (Brit. Mus. Cott. Ms. Cleop. C. 8). Bewahrte sich in diesen das überlegene Können der Schreibstuben von Winchester noch einige Zeit, so erscheinen dafür andere Leistungen um so geringer, wie in dem vielleicht der Zeit Eduard's des Bekenners (1041 bis 1066) angehörigen lateinischen, englisch glossirten Psalter (Brit. Mus. Cott. Ms. Tib. C. 6). Mit dem bemerkenswerthen Aufschwunge aber, den die englische Architektur seit der Normanneneroberung nahm, ging kein ähnlicher in der Malerei Hand in Hand. Frankreich hatte hierin damals nichts zu bieten, was der angelsächsischen Schreibekunst ebenbürtig gewesen wäre. Selbst die Schule von Winchester (vgl. das Psalterium in lateinischer und normannischer Sprache, Brit. Mus. Cott. Ms. Nero C. 6) leistete jetzt nicht mehr das, was sie ein Jahrhundert früher hervorgebracht, was wohl in der Ausschliesslichkeit, mit welcher sich alle Kräfte und Opfer den Bauwerken zuwandten, seinen Grund hat.



Fig. 268. König Edgar zwischen Maria und Petrus. Miniatur aus dem Codex Edgar's von 966 im Brit. Museum.

Die übrigen nördlichen Lande, vorab Skandinavien, kommen neben England kaum in Betracht*). Da die Holzarchitektur durch die ganze romanische Epoche hindurch in Kraft blieb, war die Monumentalmalerei zunächst unmöglich und so zurückgeblieben, dass sie auch später nur sehr zögernd den Fortschritten des Continents folgen konnte. Die überlangen, hageren, schemenhaften Gestalten mit den braunen Fleischtönen und dem kalten, hellen Grün, Blau und Roth in Gründen und Gewändern, wie wir sie z. B. in der Kirche zu Bjeresjö in Schweden noch in verhältnissmässig später Zeit finden, haben etwas geradezu Erschreckendes, noch leichenhafter durch die geschlossenen Augen. Es fehlte aber auch an der arbeitsfreudigen Schreibethätigkeit des mittleren Europa, und die bildnerischen Versuche zeigen nur zu deutlich, wie die Vorliebe für das Monstrose der nordischen Ornamentik von Haus aus das Gepräge gab.

---

*) N. M. Mandelgren, Monuments Scandinaviques du moyen-age, avec les peintures et autres ornements qui le decorent. Copenhague-Paris 1855—1862.



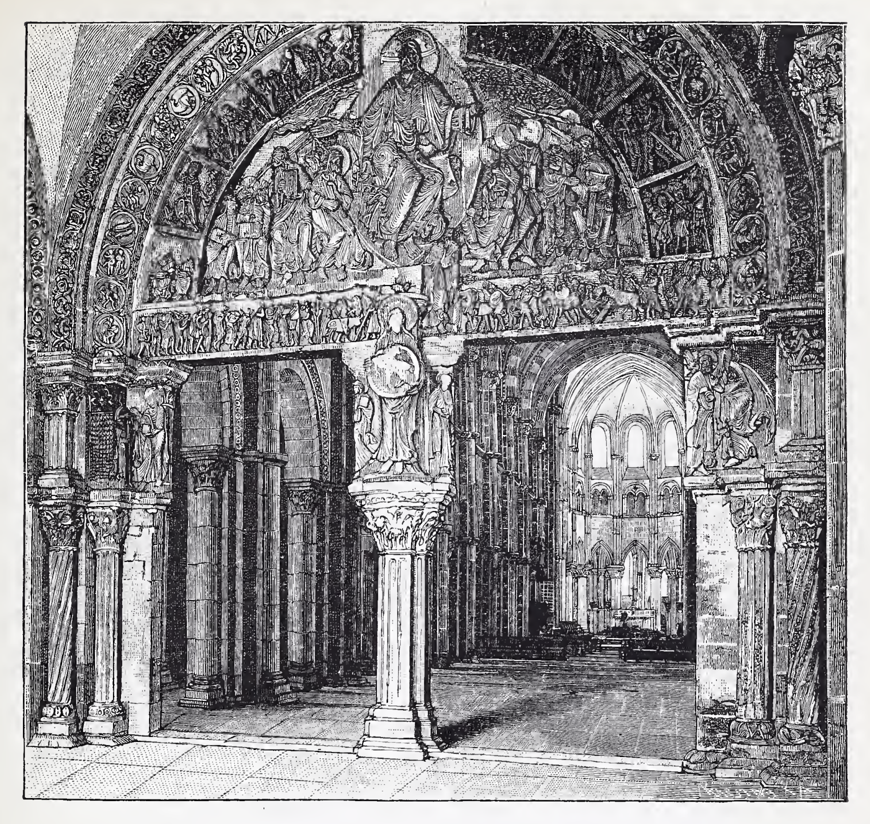


Fig. 269. Die Portalsculpturen von Vézelay in Burgund.

Die Plastik der romanischen Epoche.

Wie die christliche, byzantinische und karolingische Periode die Meisselkunst als das Aschenbrödel unter den Künsten behandelt hatten, so stellte auch die romanische Epoche an die Monumentalplastik Anfangs keine oder nur sehr untergeordnete Aufgaben. Denn die Religion sowohl als die Architektur, jene der inhaltliche, diese der räumliche Ausgangspunkt aller Monumentalkunst, hatten sich mit mehr Vorliebe der Malerei zugewandt, in welcher die Religion die ihr entsprechendere bildliche Verkörperung, die erst heranreifende Architektur leichter ihre schmückende Ergänzung fand. Die Monumentalplastik ist vor die Thüre oder besten Falles an dieselbe gewiesen und erobert sich erst gegen den Schluss der Periode weiteren Raum. In einer etwas günstigeren Lage befindet sich die Kleinkunst, welche von vornherein ein ziemlich reiches Feld findet, indem sie sich, wie die Miniaturmalerei der Bücher, so

alles beweglichen Geräthes, vorab des kirchlichen, bemächtigt. Dabei bedingen die überwiegend byzantinischen Techniken der Goldschmiedekunst ein engeres und längeres Festhalten an der Tradition, als wir dies im Gebiete der Malerei gefunden haben, wenn auch der Versuch eines Compromisses mit romanischer Formensprache und Ornamentik gemacht wird.

Bei Betrachtung der romanischen Plastik kann Deutschland nur mit einer gewissen Beschränkung an die Spitze gestellt werden. Waren die technischen Fertigkeiten dieser Kunst, in welcher in Deutschland so viel wie keine Tradition vorlag, überhaupt schwieriger zu erringen als in der Malerei, bei welcher der Weg des Experimentes leichter zu einem verhältnissmässigen Erfolge führte, so fehlte es namentlich für die Monumentalplastik hier an aller Nachhilfe durch direktes Absehen und Nachbilden von Importartikeln. Denn während in den ehemaligen römischen Provinzen überall noch einzelne statuarische Werke oder Reliefs vorhanden waren, und während wir selbst noch in Karolingischer Zeit von dem Transporte einer ehernen Reiterstatue nach Aachen erfahren, ist von dem grössten Theile Deutschlands mit Sicherheit anzunehmen, dass der Bildnerei kein solcher vorbildlicher Behelf zu Diensten stand.

Der Steinplastik war auch durch die handwerkliche Steinmetzarbeit der Architektur nur höchst dürftig vorgearbeitet. Die Baukunst begnügte sich in der ersten Zeit mit den einfachsten Zierformen meist geometrischer Bildung. Aus dieser Beschränkung war das Würfelcapitäl hervorgegangen, ebenso das Linienspiel der nordischen Ornamentik. Selbst in den Rheinlanden ging man trotz der erhaltenen classischen Vorbilder selten über derbes Laubornament classicirenden Styles hinaus. In den Grabsteinen behalf man sich mit den dürftigsten Symbolen, Kreuzen, Bischofstäben, Netzwerk und dergleichen; Taufbecken wurden höchstens mit rohen Masken dekorirt. Figürliche Steinplastik bleibt im ganzen 11. Jahrhundert in Deutschland selten. Wo sie auftritt, erscheint zunächst Miniaturmalerei in schlecht gezeichnetes und noch schlechter modellirtes Relief übersetzt, wie wir dies z. B. an den anspruchslosen Friesreliefs an der Façade der Stiftskirche von Andlau im Elsass finden. Noch greller tritt das Ungeschick zu Tage, wenn Rundfiguren versucht werden, wie im David und Nathan auf der jetzt verzopften äusseren Pforte der Stiftskirche zur Alten Kapelle in Regensburg. Der beste Erfolg wird noch erreicht, wenn der Künstler seinen Ausgangspunkt von Elfenbeinreliefs oder von getriebenen Goldarbeiten nahm, wie dies an den beiden Steinreliefs des Münsters zu Basel wahrscheinlich ist,

deren verhältnissmässige künstlerische Höhe, wenn sie wirklich noch aus dem 11. Jahrhundert stammen sollen, nur durch eine solche Abhängigkeit erklärt werden kann. In der That erscheint die Tafel mit den Martergeschichten des h. Vincentius (Fig. 270) geradezu als vergrösserte Uebertragung jener Diptychonreliefs, wie sie damals wohl in jedem grösseren Münsterschatze zu finden waren, während die sechs in Säulenarkaden aufgereihten Apostelgestalten der anderen Tafel an das einst im Münster zu Basel enthaltene Goldantependium Heinrich's II. erinnern.

Wo solche Hilfe nicht vorlag, bleibt das ungefügste Ungeschick bis in's 12. Jahrhundert hinein bestehen und äusserte sich nur um so



Fig. 270. Relief von der Vincentiustafel des Münsters zu Basel.

auffälliger, je mehr man sich bemühte, für die Formgebrechen durch Betonung des Geberdenausdrucks schadlos zu halten. So in dem Relief der Externsteine bei Horn im Fürstenthum Lippe, wahrscheinlich um 1115 entstanden, mit der Darstellung der Kreuzabnahme über der (jetzt sehr zerstörten) Gruppe der paradiesischen Stammeltern. Die Unbehilflichkeit der in Action gesetzten Figuren Joseph von Arimathia, Nikodemus und Christus erscheint hier trotz der empfindungsvollen Geberden geradezu kläglich. Eigentliches Naturstudium fehlt dabei gänzlich, und nur von fernher klingen classische Reminiscenzen in den Gewändern nach, welche durch die Monotonie der Faltenbildung etwas Archaistisches gewinnen.

Wenn Köln und überhaupt die mittelrheinischen Lande in der figürlichen Steinplastik entschieden hinter der grossartigen Architekturbildung des 12. Jahrhunderts zurückbleiben, so kann dies seinen Grund

nur darin haben, dass die riesigen Bauschöpfungen und deren constructive Fortschritte alle Kräfte absorbirten. Denn das benachbarte Westphalen, an architektonischer Bedeutung weit nachstehend, leistet plastisch nicht Unerhebliches, wie die Bogenfelder der Portale zu Erwitte, Soest, Balve, oder die Taufbecken zu Freckenhorst, Aplerbeck und Beckum zeigen, die insgesammt zwar nur geringe inhaltliche, aber nicht unbedeutende technische Eigenschaften entfalten. Höheren Ansprüchen genügen übrigens erst die 13 Statuen der südlichen Portalvorhalle des Domes zu Münster und namentlich die Statuen des Südportals am Dom zu Paderborn, welche indess schon an der Schwelle des gothischen Styles stehen.

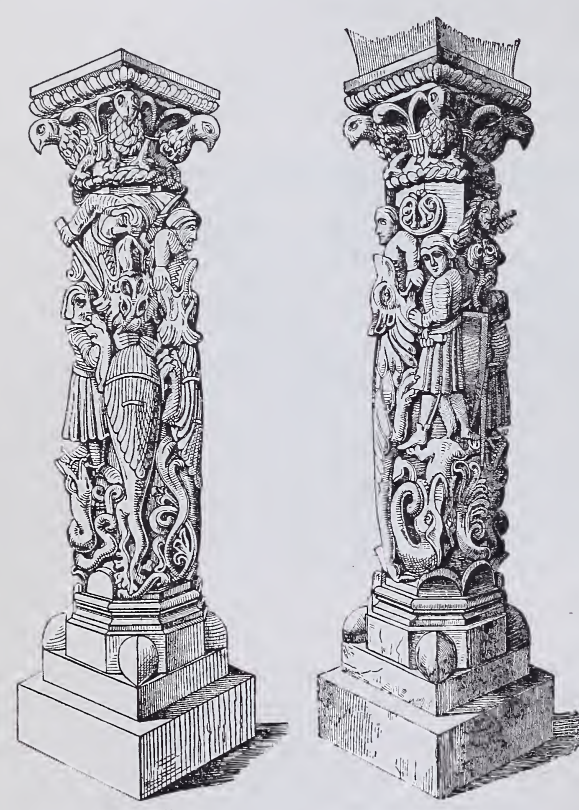


Fig. 271. Pfeilersäule von der Domkrypta zu Freising.

Auch Oberdeutschland sucht seiner etwas zurückgebliebenen architektonischen Entwicklung durch plastischen Schmuck aufzuhelfen, der sich am liebsten an Capitälen und Portalen äussert. Die ersteren werden besonders in den schwäbisch-allemannischen Landen am reichsten, obgleich oft roh (Münster zu Zürich), gefunden. Während auch die Säulenschäfte oft in geschmackvoller Weise gemustert sind, überwuchert gelegentlich figürlicher Reliefschmuck die ganzen Pfeiler, so wie sich dies im Kreuzgang der Stiftskirche zu Berchtesgaden, insbesondere aber an einer Pfeilersäule der Domkrypta zu Freising findet, an welcher übrigens die räthselhafte Phantastik der Composition von höherem Interesse ist als die künstlerische Tüchtigkeit der Ausführung (Fig. 271). Unter den plastisch geschmückten Portalen des deutschen Südens ragt aber das zu Ende des 12. Jahrhunderts entstandene Portal

der Jakobs- (Schotten-) Kirche zu Regensburg hervor, welches umfängliche Vorsatzstück ebenfalls durch seinen phantastischen Figurenreichthum achtbarer erscheint als durch die im Ganzen mässige und schüchterne Einzelausführung.

Von allen deutschen Ländern sollte indess Sachsen in dem Maasse, in welchem es während des 12. und 13. Jahrhunderts architektonisch hinter dem Aufschwunge der Rheinlande zurückgeblieben war, diese in der Steinplastik überbieten. Denn die Schwerfälligkeit, wie sie der deutschen Steinsculptur und auch Sachsen selbst (Goslar, Merseburg, Gernrode) bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts anhaftet, erscheint um diese Zeit hier überwunden. Man empfindet zwar noch den Einfluss, den die Bronze-Plastik Bernward's von Hildesheim und seiner Nachfolger auch auf die Steintechnik ausüben musste, allein die Steinreliefs, wie sie Hildesheim selbst, Halberstadt, Hamersleben, Hecklingen und Königslutter, darbieten, verrathen doch bei aller noch bestehenden Typik und byzantinisirenden Gebundenheit namentlich in der Gewandung ein höheres und nahezu classisches Formverständniss. Den Höhepunkt sollte jedoch die romanische Steinplastik in Ostsachsen erreichen. Reihen sich die dort erhaltenen Werke an künstlerischem Rang unmittelbar an Arbeiten der Pisani, so kann doch wenigstens bei der Kanzel von Wechselburg, welche, wenn nicht aus der Vollendungszeit der Kirche (1184), so doch sicher aus der unmittelbar nachfolgenden Zeit stammt, keinesfalls an die berühmten Kanzeln N. Pisano's als Vorbilder gedacht werden. Allein es mögen ebenso, wie zu Anfang der Periode in der Zeit Heinrich's II., classische Impulse sich nach dem Norden verirrt haben, was bei den vielfachen Berührungen Deutschlands mit Italien durch die Römerzüge der Kaiser im Allgemeinen naheliegt, und doppelt nahe in der Hohenstaufenzeit, welche die classische Richtung ebenso zur Mode erhob, wie unter den Ottonen der Byzantinismus höfisch geworden war. Jedenfalls ist der Aufbau der Kanzel durch seine italienische Conception nicht minder überraschend, als der Hochreliefschmuck der drei Seiten der Kanzelbrüstung, an der Fronte Christus mit den Evangelistensymbolen, Maria und Johannes, an den Schmalseiten das Wunder der ehernen Schlange und die Opfer Kains und Abels wie Abrahams darstellend, durch seine classische Auffassung und Formensprache.

Findet sich jedoch an der Kanzel immer noch einiger Zusammenhang mit dem plastischen Style der obengenannten sächsischen Werke, so erscheint dieser bis zur Unkenntlichkeit gelockert an dem etwas jüngeren, aber noch vollendeteren Altarwerke derselben Kirche in Wechselburg, das in seinem unteren Theile in demselben rothen Sandstein ausgeführt

ist wie die Kanzel. Der Altarbau enthält in seinen Nischen vier alttestamentliche Relieffiguren, welche den Freiburger Portalsculpturen ganz nahe stehen. Dass aber trotzdem ihre Entstehungszeit nicht tief in das 13. Jahrhundert zu setzen ist, wird ausser dem Vollendungsjahre der Kirche durch den Umstand zur Gewissheit, dass dem Grabdenkmal des Grafen Dedo und seiner Gemahlin Mechthilde im Chor der Kirche dieselben Qualitäten nicht abgesprochen werden können, während man doch nicht annehmen darf, dass dieses Epitaph lange nach Dedo's Tode († 1190) errichtet worden sei. Es wird deshalb auch das Portal am Dom zu Freiberg im Erzgebirge, welches mit Recht den Namen der goldenen Pforte trägt, noch vor der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein. An den acht fast lebensgrossen Gestalten der Seitenwände erscheint aber die Befangenheit in Stellung und Geberde, wie sie an der Kanzel in Wechselburg noch auffällt, vollständig überwunden; die Verhältnisse haben ihre Klärung, die Köpfe und Hände bei aller feierlichen Kirchlichkeit die volle Schönheit und Bedeutsamkeit, die Gewandung eine fast tadellose Richtigkeit und Vornehmheit gewonnen, so dass sie an Eleganz höchstens durch die besten frühgothischen Arbeiten Frankreichs, keineswegs aber durch jene Niccolò Pisano's überboten werden. Dasselbe gilt von dem Relief des Portaltympanon mit der Darstellung der thronenden Madonna, einerseits von den drei Königen, anderseits von einem Engel und dem Donator adorirt, deren Composition namentlich den zu gedrängten Schöpfungen Niccolò's entschieden überlegen erscheint. Geringer sind die Figuren, welche sich nach Art der go-



Fig. 272. Die Kanzel von Wechselburg.

thischen Portale durch Consolen getrennt zwischen den Bogenwulsten um das Tympanon herumziehen, wobei besonders die sitzenden Gestalten durch die Raumbeschränkung eine empfindliche Einbusse erleiden.

Nicht blos die letztgenannten Figurenreihen sondern sämmtliche figürliche Bestandtheile des Ganzen weisen aber auf einen Einfluss hin, welcher das berühmte Werk zu einer Art von Anachronismus macht. Es kann nämlich kaum einem Zweifel unterliegen, dass der Künstler der goldenen Pforte Portalsculpturen der Gothik Frankreichs aus der Zeit um 1200 kannte und von ihnen einen wesentlichen Theil seiner Inspirationen empfing. Es steht demnach unser Werk auf der Schwelle zweier Style: nach seiner Architektur noch romanisch, zeigt es in seinen plastischen Theilen entschiedene Abhängigkeit von gothischen Vorbildern. Da aber in jener Zeit, zu welcher die Gothik in Frankreich bereits ihrer Vollendung entgegenging, dieser Styl in Deutschland noch fast unbekannt war, werden wir das Werk nur als einen einseitigen Vorboten desselben auf deutschem Boden zu betrachten haben.

Der Aufschwung der ostsächsischen Sculptur scheint als schulbildend auf weite Kreise gewirkt zu haben. Denn bis nach Schlesien (Portal der Magdalenenkirche zu Breslau) und tief in die österreichischen Lande einschliesslich Mährens und Ungarns hinein lassen sich die Spuren dieses Einflusses nicht verkennen, und ebenso wird auch die plastische Ausstattung des Ostchors am Dom zu Bamberg nicht ohne sächsische Hilfe entstanden sein. Freilich wirkte an dem letzteren Orte der Domschatz der Zeit Heinrich's II. um so leichter vorbildlich mit, als die relative künstlerische Tüchtigkeit wenigstens der Elfenbeinsculpturen sich auch am Schlusse der romanischen Epoche noch ebenso beachtenswerth darstellen musste, als seit dem Anfange derselben.

Weit weniger hat Deutschland an romanischen Holzsculpturen aufzuweisen. Wie die Altäre in Stein, so pflegte das gesammte Altargeräth in Metall hergestellt zu werden. In Kirchen und Palästen war überhaupt alles das, was nicht in Stein oder Metall herzustellen, sondern Holzgeräth war, überaus schmucklos. Selbst da, wo es doch am nächsten lag, bei reicher Steinumfassung auch die Holztheile künstlerisch mitsprechen zu lassen, wie an den Thürflügeln der romanischen Prachtportale, konnte man sich der antiken, byzantinischen und karolingischen Tradition nicht entschlagen, welche den Schmuck in die Metallbekleidung der Holztafeln legte. So liegt denn auch nur eine figuralisch geschnitzte Holzthüre aus romanischer Zeit vor, nämlich im linken Querschiffflügel von S. Maria im Capitol. Holzgeschnitzte Einzelfiguren in Rundbildern wie in Hochreliefs mögen häufiger vorgekommen sein, wenn auch nicht

entfernt in dem Umfange, wie er sich dieser Technik in der gothischen Periode darbot.

Zu den ältesten und bedeutsamsten Holzsculpturen dieser Classe gehören die drei Hochrelieffiguren der Vorhalle von S. Emeram in Regensburg, Christus und die Heiligen Dionysius und Emeram darstellend, und nach der zu Füssen der Christusgestalt angebrachten Stifterinschrift des Abtes Reginward (1049—1064) um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden (Fig. 273). Die Haltung und Behandlung dieser wohl von vornherein polychromen Schnitzwerke ist noch voll von Gebundenheit und Unbehülflichkeit, auch ist der Einfluss byzantinischer Metall- oder Elfenbeinvorbilder nicht zu verkennen. Je weiter nach Norden, desto mehr empfindet man den Einfluss jener geflechtartigen Holzschnitzwerke, welche einen so wesentlichen Theil der Kunstthätigkeit der skandinavischen Länder bildet, während der figürliche Theil im Laufe des 11. und 12. Jahrhunderts keine künstlerische Steigerung erfährt. Um so mehr überrascht die grossartige Leistung des Crucifixes mit Maria und Johannes, welche die Altarbekrönung des Hauptaltars zu Wechselburg bildet. Allein es gilt auch von diesem wunderbaren Werke, was bereits von den Steinsculpturen von Freiberg gesagt worden ist, sie verrathen ebenso wie jene den Einfluss der frühgothischen Werke Frankreichs, werden aber auch mit dieser Erklärung immer eine Anomalie, eine phänomenale Erscheinung bilden. Denn ein so feiner Sinn für Schönheit, solches Formverständniss, solche Vollendung ist für das ganze 13. Jahrhundert in Deutschland räthselhaft. Wahrscheinlich ist das Werk von den Freiberger Steinsculpturen abhängig, übertrifft sie aber noch um einen so bedeutenden Grad, dass ihre Datirung vor dem Ende des genannten Jahrhunderts wenigstens zweifelhaft bleibt.



Fig. 273. Holzsculptur aus S. Emeram in Regensburg.

Wenn man von diesen letzten sächsischen Stein- und Holzarbeiten absieht, sind jedoch diese beiden Techniken während der romanischen

Epoche der Metallplastik entschieden untergeordnet. Dass die karolingische Metallgiesserei diese Technik vom 9. zum 10. Jahrhundert vererbte, könnten wir freilich noch nicht aus der Notiz entnehmen, dass der Bischof von Verden um 990 sechs bronzene Säulen dem Kloster Corvey schenkte, denn diese könnten ja auch aus der Aachener Giesserei Karl's des Grossen nach Verden gelangt sei. Allein es wird ausdrücklich bezeugt, dass wenige Jahre darauf Abt Deuthemar durch den Erzgiesser Gottfried in Corvey noch sechs andere Säulen zu den von Verden geschenkten fertigen, und dass Abt Hosad von Corvey 1004 dem gelehrten Mönch Widukind daselbst ein Säulendenkmal giessen liess. Auch

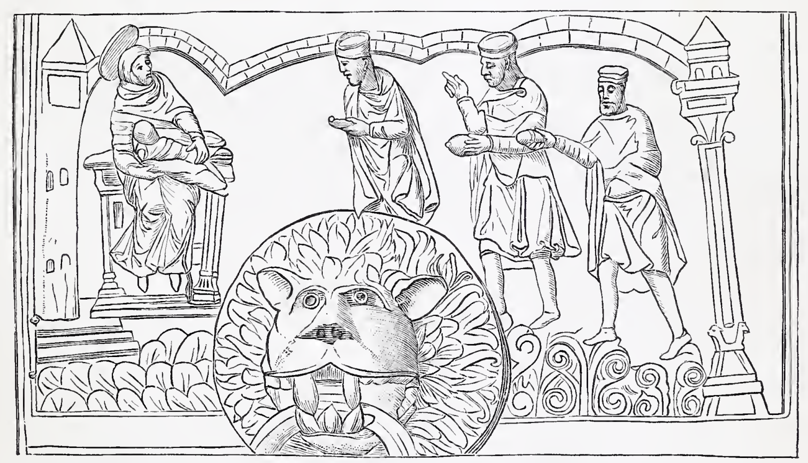


Fig. 274. Die Anbetung der Könige. Relief von den Bronzethüren zu Hildesheim.

finden wir in den nächsten Jahrzehnten den Bronzeguss zu Mainz, Hildesheim und Augsburg durch erhaltene Ueberreste gesichert.

Erzbischof Willigis von Mainz war in den 1007 durch Meister Beringer hergestellten Domthüren noch der classisch-karolingischen Technik gefolgt, indem er sich auf ornamentalen Rahmenschmuck ohne figürliches Bildwerk in den Füllungen beschränkte. Und da auch die byzantinischen Arbeiten Italiens an den Bronzethüren damals sich in der Niellotechnik bewegten, figürlicher Reliefschmuck der Felder aber nicht vor der mit 1015 datirten Domthüre von Hildesheim vorkommt, so kann es nicht befremden, dass dieses berühmte Werk des kunstliebenden Bischofs Bernward von Hildesheim in keiner Weise an ältere Monumentalplastik gemahnt. Um so bemerkenswerther erscheint daher die künstlerische Bedeutsamkeit dieses höchst selbständigen Werkes, welches in der That des Aufschwunges der sächsischen Lande zu Anfang des 11. Jahrhunderts durchaus würdig ist. (Vgl. Fig. 274.) Conception und Compo-

sition stehen vielmehr unter dem Einflusse der von byzantinischer Nachwirkung sich emancipirenden Monumental- und Miniaturmalerei, als unter jenem der Kleinplastik in Edelmetallen und in Elfenbein. Damit hängt zusammen, dass die sechzehn Darstellungen, acht aus dem alten Testamente, von der Erschaffung Evas bis zu Kains Brudermord, auf dem linken, acht aus dem neuen Testamente, von der Verkündigung bis zur Auferstehung, auf dem rechten Flügel, an einer gewissen Styllosigkeit hinsichtlich der Composition und Raumausfüllung wie hinsichtlich des Einzelnen leiden. Auch beweist die ganz ungleiche Höhe des Reliefs, welches die Beine flach, die Oberkörper hoch, die Köpfe und zum Theil auch die Hände rund abgehoben giebt, während das vegetabilische wie architektonische Beiwerk kläglich stümperhaft behandelt ist, eine auffällige Unsicherheit und Unerfahrenheit, aber die Energie und unmittelbare Wahrheit der Bewegungsmotive, die empfindungsvolle Geberde und die relative Formrichtigkeit gerade in den schwierigeren Stellungen erzwingen ein achtungsvolles Interesse, wie wir es nur neuen Schöpfungen, niemals aber einer, wenn auch minder fehlerhaften Reminiscenz zu zollen vermögen.

Diese Originalität entfaltet die angeblich 1022 in der Michaeliskirche zu Hildesheim aufgestellte, jetzt verstümmelt auf dem Domplatz daselbst befindliche Bernwardsäule nicht. Unzweifelhaft deshalb, weil sie, mag sie nun zu den ehernen Säulen von Corvey in technischer Beziehung stehen oder nicht, ihren spiralischen Reliefschmuck dem Eindrucke der Trajan- oder Marc-Aurel-Säule verdankt. Diese Vorbilder sind daher nicht blos in der Anordnung des biblischen Spiralreliefs, sondern auch in der stylistischen Behandlung der Figuren nicht zu verkennen, welche sich durch ihren stumpfen und schweren Classicismus wesentlich von den Gestalten der Domthüre zu Hildesheim unterscheiden.

Auch die etwas jüngeren Bronzethüren am Dom zu Augsburg erwecken den erfreulichen Eindruck der Hildesheimer nicht, obwohl es keinem Zweifel unterliegt, dass deren durchaus flaches Relief, welches die Figuren mit Rücksicht auf eine annähernd gleiche Erhebung vom Grunde anordnet und posirt, den stylistischen Anforderungen mehr entspricht. Die schüchternen, meist auf Einzelfiguren beschränkten Darstellungen sind ohne jene Energie und Kühnheit, welche auch einen Verstoss wagt, um seinen gegenständlichen Eindruck auf den Beschauer nicht zu verfehlen. Sie sind daher auch ohne gegenständliche Wirkung, vielfach schwerverständlich und ohne systematischen Zusammenhang, ja sogar mehrfach in ärgerlicher Weise wiederholt, seit sie bei späterem Umbau neu zusammmengestückt und wahrscheinlich aus zwei gleichen

Thürpaaren combinirt worden sind. Doch ist es neuerlich gelungen, den Gedankeninhalt aus der Erklärung der einzelnen Tafeln zu ermitteln*). Denn die alttestamentlichen Scenen der Erschaffung Evas und der Zuführung derselben als Adams Weib, das Paradies mit der belebten Creatur und mit der versuchenden und verfluchten Schlange, Moses, seinen Stab in eine Schlange verwandelnd und die Schlange ergreifend, Aarons Wunder an den Stäben der Aegypter, Simson, den Löwen zerreissend und die Philister erschlagend, lassen die typologische Beziehung auf Christus, wie sie der Homilie der damaligen Zeit geläufig ist, nicht verkennen, und in den neutestamentlichen Gleichnissen vom gefundenen Groschen (Luc. 15, 9), von den Vögeln des Himmels (Matth. 6, 26) und vom Weinberg (Luc. 6, 44) liegen Allegorien auf die Kirche. Typologischen Charakters sind auch die Einzelfiguren Melchisedek, Moses, Aaron, David, Judas Maccabäus und die Propheten, während Löwen und Kentauren als Allegorien des Bösen erscheinen. Und wie Merz mit Recht in dem Ganzen eine Versinnbildlichung der Kirche erkennt, so trifft er auch stylistisch das Richtige, wenn er dabei an antike Werke der Kleinkunst, besonders an Gemmen und Münzen, erinnert. (Vgl. Fig. 275.)

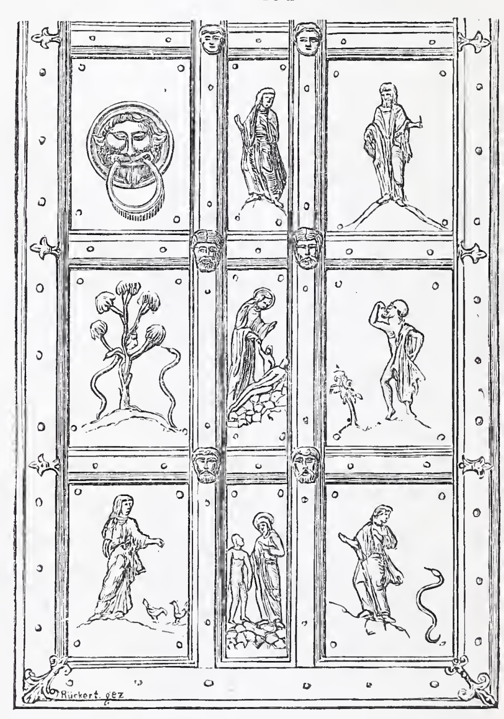


Fig. 275. Von der Bronzethüre des Doms zu Augsburg.

In dieselbe Kategorie wie diese Thüren gehört der aus Bronzeblechen zusammengefügte sogenannte Crodoaltar in der Vorhalle des abgebrochenen Domes zu Goslar, abgesehen von den ihn tragenden vier männlichen Figuren, welche in das Gebiet der Rundplastik übergreifen. Doch sind diese Figuren dürftig, wie die Gestalt des Lampadophors im Dom zu Erfurt, wenn auch von einem Magdeburger Werk, der wohl bald

*) J. Merz, Die Bildwerke an der Erzthüre des Augsburger Domes. Stuttgart 1885.

nach 1004 entstandenen, in Hochrelief ausgeführten Figur des Erzbischofs Gisilerius, an roher Härte und plastischer Ungeschicklichkeit noch überboten. Von sehr strenger Haltung ist auch das Colossalalcrucifix Bernward's von Hildesheim im Dom zu Braunschweig, durch die Auffassung des noch lebend, in langer Tunica und ohne Dornenkrone dargestellten Heilandes auch ikonographisch bemerkenswerth. Das nächstdatirbare Monumentalwerk in Bronzeguss, das Grabdenkmal des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben († 1080) im Dom zu Merseburg, lässt auch noch keinen Fortschritt erkennen, welcher den mittlerweile gemachten Riesenschritten in der Architektur analog wäre (Fig. 276). In der That leistete damals noch mehr die Schule von Dinant, welche jedoch, obgleich ihr Ursprung auf die Karolingische Werkstätte in Aachen zurückzuleiten sein dürfte, doch ihrer Wirksamkeit nach zu Frankreich gezogen werden muss. Die Höhe der Schule von Dinant wird in Deutschland erst zu Ende des 12. Jahrhunderts annähernd erreicht, in welcher Zeit die sächsischen Lande abermals als Pflegestätten der Gusstechnik erscheinen. Das Taufbecken im Dom zu Osnabrück mit seinen fünf Reliefdarstellungen vermag sich zwar noch kaum mit dem Becken von Lüttich zu messen, und ebenso wenig die Grabplatte des Erzbischofs Friedrich's I. im Dom zu Magdeburg, oder der eherne Löwe von 1166 auf dem Domplatze zu Braunschweig, obwohl alle diese Arbeiten schon eine ziemlich gereifte und tüchtige Technik, Stylgefühl und selbst Sinn für Schönheit verrathen. Jedenfalls aber geht dafür der prachtvolle Taufkessel im Dom zu Hildesheim aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an Schönheit und Technik über alles Vorausgegangene weit hinaus. Schon die allegorischen Figuren der vier Paradiesesflüsse, welche mit ihren Urnen kniend dargestellt als Stützen



Fig. 276. Das Grabdenkmal des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben im Dom zu Merseburg.

des Kessels dienen, übertreffen alle vorausgegangene Leistungen des Rundgusses, aber noch überlegener erscheinen die Reliefs des Beckens selbst, den Durchgang durch das rothe Meer, Josuas Uebergang über den Jordan, die Taufe Christi und den Donator (Domherr Wilbernus) vor Maria in Adoration darstellend. Nicht geringer sind auch die Reliefs des Deckels: Aarons blühende Gerte, der bethlehemitische Kindermord, Magdalena, dem Herrn die Füsse salbend und die Werke der Barmherzigkeit.

Die Anerkennung, welche man der deutschen Metallarbeit (opus teutonicum) im 11. Jahrhundert in England zollte, kann anderwärts auch im 12. nicht zurückgegangen sein, obgleich die Schule von Dinant den Export nach dem Westen verengte. Denn der Ruf und die Leistungen der sächsischen Giessereien drangen bis in den fernsten Osten, wie die Domthüre von Gnesen mit den achtzehn Darstellungen aus dem Leben des h. Adalbert oder die Thüre der Sophienkirche zu Nowgorod zeigt, letztere unter Betheiligung des Erzbischofs Wichman von Magdeburg wahrscheinlich dort um die Mitte des 12. Jahrhunderts durch Meister Riquinus gegossen. Der Fortschritt und die höhere technische Sicherheit dieser Arbeiten der Hildesheimer Thüre gegenüber ist aber ebensowenig zu verkennen, wie ihre künstlerische Unterordnung unter der obengenannten letzten Gussschöpfung der in Rede stehenden Periode, dem Taufbecken zu Hildesheim.

Am Altare selbst setzte sich in mehreren Fällen Goldschmiedearbeit an die Stelle des Bronzegusses. Mehr durch seinen Materialreichthum als in Hinsicht auf Technik und Kunst wird wohl der Hauptaltar der Abteikirche von Petershausen bei Constanz aus dem Jahre 983 geglänzt haben, an welchem nicht blos die Mensa vorne mit einem goldenen juwelenreichen Vorsatzstück (Antependium), rückwärts durch eine silberne Tafel mit vergoldetem Madonnenrelief geschlossen war, sondern an welchem auch die hölzernen Säulen des darüber gesetzten Ciboriums und die sie verbindenden Bogen nebst der Lacunariendecke theils mit getriebenem Silber, theils mit vergoldetem Kupferblech verkleidet die Pracht der Bundeslade wiederholen sollten. Wie aber dieser Reichthum dazu gereizt hat, in den Drangsalen des Klosters während des 12. Jahrhunderts Hilfe zu schaffen, so ward auch der goldbekleidete Altar mit reichem Edelsteinbesatze, welchen Kaiser Heinrich II. im Dom zu Merseburg stiftete, im Jahre 1547 eine Beute des Kriegsvolkes. Verschwunden ist auch das angeblich von Erzbischof Willigis um das Jahr 1000 hergestellte und zeitweise vor dem Altare aufgerichtete Colossalkreuz, welches sowohl in seinem Balkenwerk ganz mit Goldblech

überzogen war, als auch in der reliquiengefüllten Hohlgestalt des überlebensgrossen Heilandes in Gold getrieben war: zusammen aus sechshundert Pfund reinen Goldes bestehend und in seinem Materialwerthe noch durch die Edelsteine, worunter Karfunkel von der Grösse von Taubeneiern als Augen, gehoben. Dass diese Werke nicht ganz ohne künstlerische Bedeutung waren, beweisen die erhaltenen Goldantependien. Von diesen ist das schönste das jetzt im Musée Cluny befindliche Antependium des Münsters von Basel (Fig. 277). In fünf Säulenarkaden gegliedert, erscheint es in allen Flächen und Friesen mit dem reichsten Rankenornament geschmückt, während die fünf Bogenfelder die Ge-

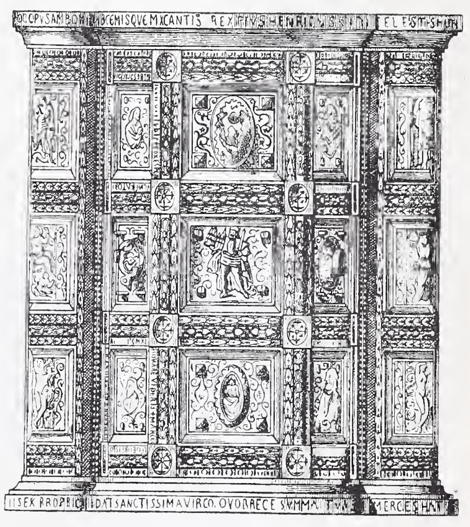


Fig. 277. Das Goldantependium vom Münster zu Basel. (Musée Cluny.)

stalten Christi (nebst den kleinen Stifterfiguren Heinrich's II. und Kunigunde's), der Erzengel Michael. Gabriel und Raphael wie des h. Benedict in getriebener Arbeit enthalten. Von dem vielleicht noch ottonischen Antependium des Münsters zu Aachen sind nur siebzehn goldgetriebene Einzeltafeln, jetzt am Schatzschranke des Münsters angeheftet, übrig. Aus beträchtlich späterer Zeit ist das namentlich durch seine Emaillerie hervorragende Goldantependium der Abteikirche zu Komburg in Württemberg. Wo keine kaiserlichen Schenkungen zu Hilfe kamen und die eigenen Mittel nicht ausreichten begnügte man sich mit Antependien von getriebenem und vergoldetem Kupfer, von welchen das Germanische Museum zu Nürnberg das aus der Zeit um 1100 stammende aus Queren in Angeln, und die ehemalige Rathhauskapelle zu Köln das einst in S. Ur-

sula befindliche bewahrt. Hierher gehört auch die vergoldete Kupferverkleidung der Ambo- (Kanzel-) Brüstung im Münster zu Aachen, reich in Email, mit Edelsteinen und Elfenbeinsculpturen geschmück (Fig. 278).

Ist schon an allen diesen Monumentalwerken die byzantinische Nachwirkung in der Composition, Technik und Formensprache nicht zu verkennen, wenn auch die einheimische Arbeit namentlich durch die geringere typische Gebundenheit gesichert bleibt, so erscheint jene doch nirgends stärker als an dem beweglichen Metallgeräthe. Die plastische Kleinkunst war der Monumentalplastik gegenüber in einer ähnlichen Lage wie die Miniaturmalerei im Gegensatz zum malerischen Wandschmuck. Hier wirkte der Import unmittelbar, sowie er seit Jahrhunderten namentlich in aller Goldschmiedekunst bestanden hatte, und nun mit dem Hofhalte der Kaiserin Theophanu erneute Nahrung fand (vgl. S. 367). Schon die Techniken würden dies beweisen, wenn auch nicht gelegentlich gräcisirende Inschriften hinzukämen. Denn die Vorliebe für filigranartiges Ornament, für Perlen- und Edelsteinreihen, namentlich aber für Emaillerie und Niello ist entschieden byzantinisch. Während dabei das Ornamentale sich dem Byzantinischen enger anschliesst als das Figürliche, steht von dem letzteren alles Email- und Nielloartige diesem Einflusse näher als das Reliefirte.



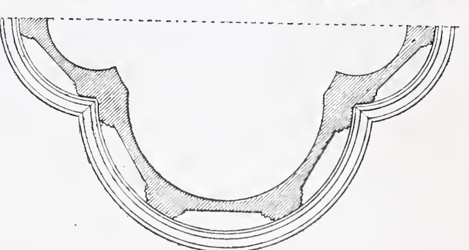


Fig. 278. Der Ambo im Chor des Münsters zu Aachen.

Doch kann man keineswegs behaupten, dass selbst die Emaillerie sich auf griechischen Import oder auf die Arbeit eingewanderter Griechen beschränkte. Namentlich nicht in der Specialität des sogenannten Grubenemails (émail champlevé), welche das ältere Zellenemail (émail cloisonné) mehr und mehr verdrängte und sich zur überwiegend nordischen Technik entwickelte. Das Grubenemail unterscheidet sich vom

Zellenemail dadurch, dass die Felder für die Schmelzfarben in die Gold- oder Kupferplatte vertieft geschnitten oder geschlagen werden, sowie sich dies unter den deutschen Arbeiten schon an dem Kreuz der Aebtissin Theophanu (1039—1054) in der Stiftskirche zu Essen findet, während im Zellenemail die Farbefelder durch aufgelöthete Goldfäden sich abgrenzen. Vorzugsweise in den Gebieten von Köln, Trier und Lothringen heimisch und schliesslich nach Limoges verpflanzt, bietet diese Technik neben ausgezeichneten Arbeiten auch mehrere deutsche Künstlernamen dar, wie Eilbert von Köln für den Tragaltar im Hannover'schen Hausschatz, Nicolaus von Verdun für den Altarvorsatz in Klosterneuburg und für das Reliquiar von Tournai, Henricus Custos von Siegburg für den Annoschrein in Siegburg bei Bonn. Das dem Grubenemail einigermassen verwandte Niello (Verbindung von mehreren Me-

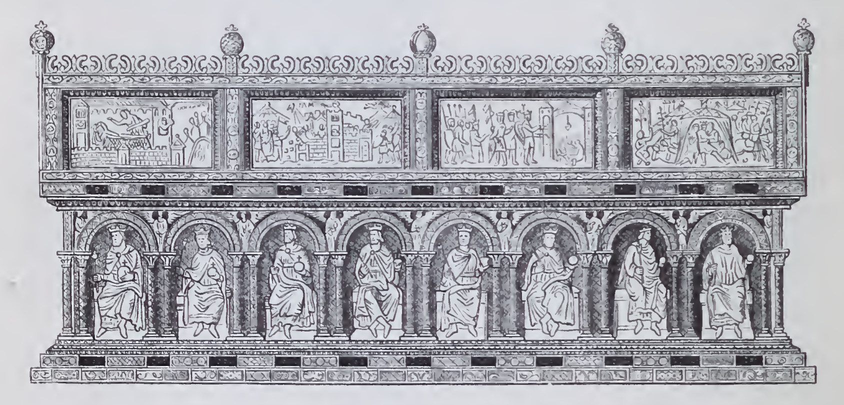


Fig. 279. Der Schrein Karl's des Grossen im Münster zu Aachen.

tallen in flacher Einlage) scheint in dem Tragaltar des Domschatzes zu Paderborn, wahrscheinlich von Bischof Heinrich II. gestiftet, eines der ältesten Beispiele darzubieten.

Das hauptsächlichste Feld solcher Prachtarbeiten der Goldschmiedearbeit mit Email- oder Juwelenausstattung waren die Reliquienschreine. Zumeist nach Art altchristlicher Sarkophage, aber mit mehr oder weniger Reminiscenz an die Säulenarkaden und Bedachungen der Basiliken behandelt, boten diese Werke in den Wand- und Dachflächen ähnliche Gelegenheit zur Anbringung von ornamentumrahmten Relieftafeln, wie die Thüren und Antependien. Die prachtvollsten Werke der Art sind der Schrein der h. drei Könige im Dom zu Köln von 1198, der aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammende Schrein Karl's des Grossen im Münster zu Aachen (Fig. 279) und der dem letzteren ziemlich ähnliche, jedoch noch etwas spätere Schrein über dem ehemaligen Krönungsaltar da-

selbst. Das erstgenannte Reliquiar giebt die Aussenerscheinung der dreischiffigen Basilika selbst durch die Erhebung des Mittelraumes über die niedrigeren, pultbedachten Seitenschiffe wieder, während das Motiv der Arkadenbildung an den Lang- wie Stirnseiten dem Inneren des Architekturvorbildes entnommen erscheint. Die beiden Aachener Schreine sind ihrer Form nach einfacher mit einschiffigem Motiv, wenn auch der Krönungsschrein eine Andeutung einer kreuzschiffigen Anlage darbietet; in ihrer plastischen wie ornamentalen Ausstattung aber bleiben sie nach der künstlerischen wie Aufwandseite hinter dem Kölner Werk kaum zurück, wie sie auch offenbar aus einer Schule stammen. Dass diese in Köln zu suchen sei, machen noch fünf ähnliche in Köln vorhandene Werke wahrscheinlich, andere finden sich zu Siegburg, zu Osnabrück und Hildesheim, welche letztere Stadt seit Bernward's Tagen in aller Metallarbeit mit den mittelrheinischen Hauptstädten gleichen Schritt hielt. Je nach Gegenständen erhielten jedoch die Reliquiarien oft auch eine von der Schreinform abweichende Gestalt. So das Behältniss vom Stabe Petri im Domschatz zu Limburg a. d. Lahn mit der Inschrift des kunstfreundlichen Erzbischofs Egbert von Trier von 980, oder Fassungen in Büstengestalt für Schädel, in Arm-, Fuss-, ja selbst Fingerform für die betreffenden Skelettheile. Dass diese, abgesehen von ihrer Grundform, weniger zu figürlicher Ausstattung als zu Geschmeide- und Emailschmuck aufforderten, liegt in der Natur der Sache.



Fig. 280. Der Tragaltar vom Stift Melk.

Wie aber in der Miniaturkunst das, was für weltliche und geistliche Fürsten geschaffen wurde, sich in bemerkenswerthen Gegensatz gegen die dürftigen Federzeichnungsarbeiten für den Mönchsgebrauch stellte, so contrastiren auch die Reliquiarien der Landkirchen gegen jene Prachtschreine der Kathedralen und reichen Abteien. Und zwar nach Material wie nach Form. Die geschmacklose Unförmlichkeit, welches das freilich schon aus dem 11. Jahrhundert stammende Reliquiar im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg als rohes Kupferschmiedewerk zeigt, ist kaum zu überbieten, wenn auch die ungeschlachten Figuren der über dem Schrein angebrachten Kreuzigungsgruppe wenigstens über die Details des Vorganges nicht im Zweifel lassen. Nur am Emailschmuck

hielten, trotz Verkümmerung des Figürlichen, trotz der Flüchtigkeit einer schlecht gelohnten Arbeit und trotz dilettantischen Ungeschicks, selbst die ärmlichsten kupfernen Reliquiarien zumeist fest.

Eine den Reliquiarien verwandte Aufgabe stellen die Tragaltäre und Reisealtäre, welche auch selbst in gewissem Sinne Reliquiarien sind. Nur ausnahmsweise fürstlichen Persönlichkeiten weltlichen und geistlichen Standes verstattet, sind sie auch zum Theil von hervorragender Schönheit. Hierher gehören der im Museum zu Darmstadt bewahrte, aus dem 10. Jahrhundert, der aus dem Domschatz Heinrich's II. in Bamberg in das Nationalmuseum zu München gelangte wie die zwei in Siegburg befindlichen und ein vierter in Paderborn erhaltener aus dem 11. Jahrhundert. Von besonderer Zierlichkeit ist der zwischen 1056 und 1075 gefertigte, an den Seiten mit Elfenbeinreliefs geschmückte Tragaltar im Stift Melk (Fig. 280). In's 11. Jahrhundert wird auch ein in Frankfurt a. M. befindlicher Reisealtar gesetzt, der bereits einen Aufsatz in der Gestalt eines Elfenbeintriptychons trägt, welches Superfrontale an einem anderen, im erzbischöflichen Museum zu Köln bewahrten, kupferemaillirten Reisealtar diptychal (zweiflügelig) erscheint.



Fig. 281. Altarleuchter zu Klosterau am Inn.

Wichtiger sind die zahlreichen Altar- und Tragkreuze. Erklärt das kostbare emaillirte Goldkreuz mit der lateinischen Inschrift der Königin Gisela von Ungarn, Gemahlin Stephan's des Heiligen, jetzt in der Reichen Kapelle des königlichen Schlosses zu München, den entschiedenen Byzantinismus durch die Bestellerin, so brachte auch sonst der Gegenstand gerade an diesen Werken eine strengere Typik und somit ein gewisses Festhalten an den byzantinischen Vorbildern mit sich, wie man nicht blos an den vier Kreuzen aus dem 10. und 11. Jahrhundert im Stiftsschatz zu Essen, dem Lotharkreuz im Münster zu Aachen und dem Kreuz in S. Moritz zu Münster aus dem 11. Jahrhundert ersieht. Während aber Prachtstücke der Art selten sind, enthält jede grössere Alterthümersammlung zahlreiche Kreuze in vergoldetem Kupfer, Messing, Elfenbein u. s. w.,

wobei gewöhnlich der Kunstwerth mit dem Materialwerth Hand in Hand geht.

Von den Beleuchtungsgeräthen erfahren die Kronleuchter die früheste Aufmerksamkeit. Noch jetzt existiren in Deutschland vier jener riesigen Reifen, welche den Mauerring des himmlischen Jerusalem mit Thürmen und Thoren nach der Apokalypse darstellen sollen: zwei aus dem 11. Jahrhundert im Dom zu Hildesheim, zwei aus dem 12. Jahrhundert im Münster zu Aachen und in Komburg. Von den Standleuchtern erfahren die meiste künstlerische Ausbildung die siebenarmigen Candelaber, wobei weder der stattlichste, nämlich der von der Aebtissin Mathilde († 1003) in die Stiftskirche zu Essen gestiftete, noch die übrigen (Dom zu Braunschweig, S. Gangolf zu Bamberg, S. Bustorf zu Pader-

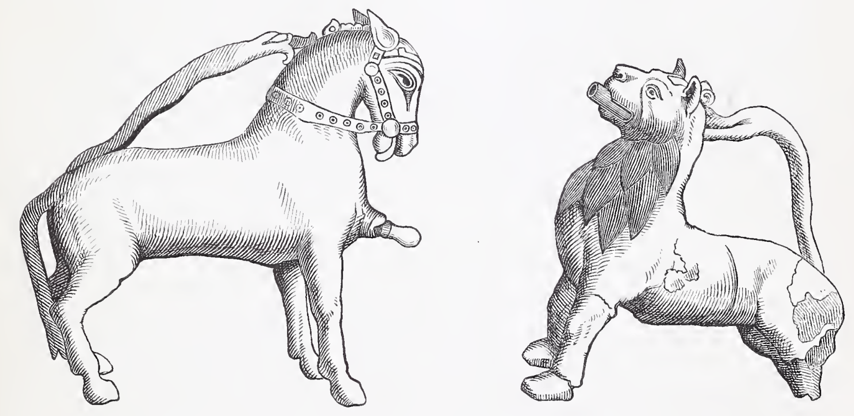


Fig. 282. Aquamanilien aus Bronze.

born, Stiftskirche zu Klosterneuburg und Dom zu Prag) die Abstammung von dem Relief des Titusbogens in Rom verleugnen. Auch die Lichterständer der Osterkerze fangen an, höheren künstlerischen Schmuck zu gewinnen und zuletzt auch die eigentlichen Altarleuchter, welche fast ausschliesslich in Kupfer hergestellt, entweder durch Email und Vergoldung oder in durchbrochenem animalischem Schlingwerk hauptsächlich am Fusse verziert waren (Fig. 281).

Fast ausnahmslos von Edelmetall dagegen, meist von vergoldetem Silber, wurden nach wie vor Kelch und Patene für die Consecration und Communion von Wein und Hostie hergestellt. Die Art des früher beschriebenen Thassilokelches erhielt sich bis zu Ende des 11. Jahrhunderts, von da ab erweiterte sich die Cupa, nur mehr ausnahmsweise gehenkelt, und verwandelte sich der vorher ausschliessliche Emailschmuck in Reliefwerk, während der Styl der Ausschmückung mehr und mehr vom Byzantinischen in das Romanische überging. Den Ampullen (Kännchen

für Wein und Wasser des Opfers) wurde damals noch weniger Aufmerksamkeit gewidmet, als den kupfernen oder messingenen Aquamanilien (Wasserkannen für die Handwaschung), für welche gewöhnlich Thierformen gewählt wurden (Fig. 282). Eine sehr reiche Sammlung von solchen verschiedenster Form besitzt das Germanische Museum zu Nürnberg. Seltener gingen die Räuchergeräthe und namentlich die Becken über die einfachsten Formen, an Kettchen befestigte Eisencupen, hinaus, wenn auch einzelne durchbrochen gearbeitete Cupen mit Fuss und reichem Deckel in vergoldetem Kupfer und in Silber vorkommen, wie im Dom zu Trier. Auch die Weihwasser-Tragkessel blieben noch einfache Kupferbecken, von welchen sich nur die kleinen Elfenbeinbecken für den Hof aus der Ottonenzeit auszeichnen. Den Glocken endlich wurde erst in der gothischen Periode künstlerischer Schmuck verliehen.

Vorzugsweise an zwei kirchlichen Gegenständen aber rettete sich die sonst in der romanischen Zeit in Abnahme kommende Elfenbeinsculptur auch noch in's 11. und 12. Jahrhundert herüber, nämlich an den Stäben der Bischöfe, Aebte und Aebtissinen und an den Prachteinbänden. Zwar fehlte es auch nicht an solchen Peden, welche die spiralische Krümmung in vergoldetem und emaillirtem Kupfer hergestellt zeigen (Trier, S. Wolfgang, Salzburg), während der etwas spätere (13. Jahrhundert) Stab aus Bergkrystall zu Görz in einer Krümme aus vergoldetem Silber ausläuft. Allein die Regel bleibt Elfenbeinschluss, manchmal durch Walrosszahn ersetzt. Zu figurenreicheren Reliefschnitzwerken in Elfenbein gaben die Vorderdeckel der Prachtcodices Gelegenheit, wobei der üppigste Goldschmiedereichthum der Einfassung des elfenbeinernen Mittelstückes dieses in der ansprechendsten Weise hob. Da aber die Gleichzeitigkeit des Einbandes mit dem Codex fast immer ungewiss ist, die dazu verwendeten Cameen, Diptychen oder Emailplättchen auch aus älteren Vorräthen entnommen sein können, so erscheinen diese durch Goldfiligran, Emaillerie und Juwelenbesatz hervorragenden Werke selten sicher bestimmbar.

Zu den wenigen datirbaren zählt jedoch in erster Reihe der Prachteinband des schon seinem Inhalte nach erwähnten Echternach-Codex in Gotha, welcher nach den am Deckel dargestellten und überschriebenen Stiftern, Otto III. und Theophanu, nur aus der Zeit der Regentschaft der letzteren (985—991) sein kann, weil Otto als König, die Donatrix dagegen als Kaiserin bezeichnet ist. Goldarbeit und Emaillerie sind nun hier trotz der lateinischen Namensschriften der Heiligen Maria, Petrus, Benedictus, Bonifacius, Willibrord und Liudgar. oder der Paradiesesflüsse Phison, Geon, Tigris und Euphrates, wie der Evangelistensymbole,

von so entschieden byzantinischem Geschmack und zugleich von so sauberer, schultüchtiger Haltung, dass der unmittelbare griechische Einfluss ebenso ausser Frage steht, wie ein in Anbetracht der Kürze der Zeit über-

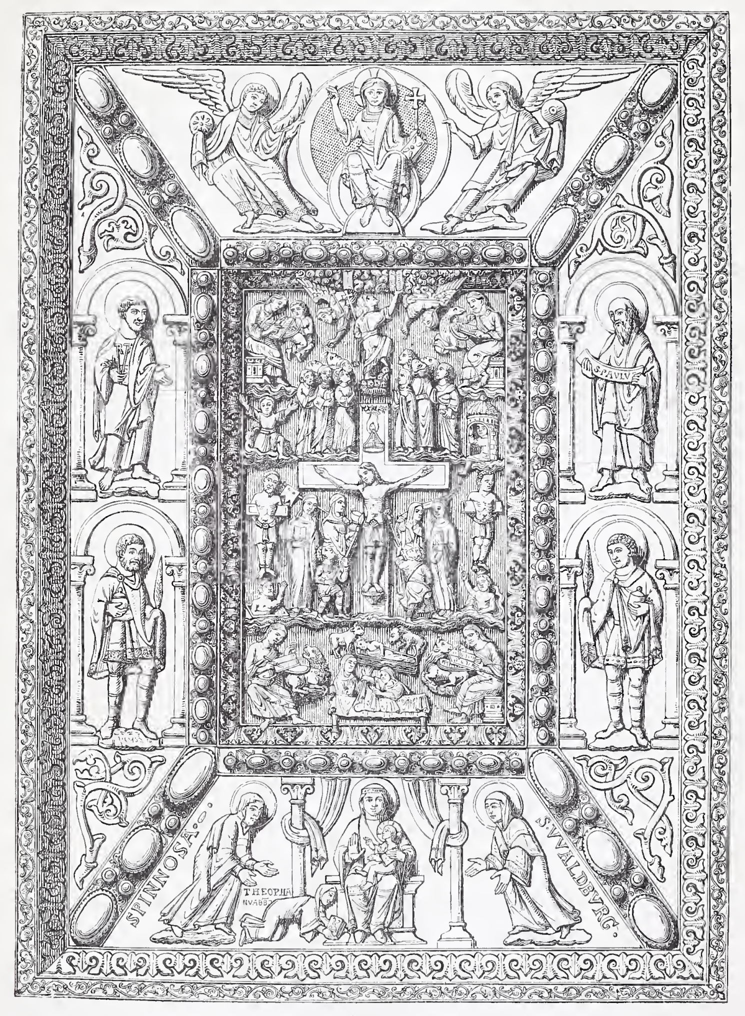


Fig. 283. Buchdeckel der Aebtissin Theophanu (1039—1054) im Schatz der Stiftskirche zu Essen.

raschender Erfolg desselben. Von mehr Selbständigkeit zeugt die Kreuzigungsdarstellung des elfenbeinernen Mittelbildes, wenn auch die trotz aller knöchernen Derbheit der Körperformen sorgfältige Arbeit es der Fassung gleichzuthun strebt. Dem genannten Werke nach Entstehungszeit und Art stehen unzweifelhaft nahe die Prachtdecken des Codex aureus Karl's des Kahlen aus S. Emeram, wie einiger Codices Heinrich's II.

in München (Cim. 57, 58 und 60), oder einige andere Einbände in Bamberg, Hildesheim, Essen (Fig. 283), Trier und Darmstadt, wenn auch keines dieser Werke die Vollendung des Gothaer Exemplars erreicht. Bei den meisten derselben ist der Gegensatz recht charakteristisch, welcher zwischen der tüchtigen aber streng gebundenen Schulmässigkeit des kostbaren Einbandschmuckes und dem flüchtigen und ungeübten Dilettantismus der Miniaturmalerei besteht, welche letztere dafür einen nicht zu unterschätzenden Vorzug dadurch besitzt, dass sie, freier von Schablone und Archaismus, über ungleich mehr nationale Eigenart gebietet.

Findet man daher im Ganzen während der romanischen Epoche eine ungefähre Gleichwerthigkeit oder richtiger gleiche Geringwerthigkeit der deutschen Malerei wie Plastik, so waren doch die Wege, welche die beiden Künste einschlugen, keineswegs durchaus die gleichen. Denn der zuchtlosen Willkür und Ungeschicklichkeit, der dilettantischen Wildheit und Geschmacklosigkeit, mit welcher die Malerei zumeist nach Befreiung des Inhalts und der Darstellung ringt, steht in der Plastik und insbesondere Metalltechnik ein Festhalten am Traditionellen und namentlich an byzantinischen Vorbildern gegenüber, welches wenigstens eine mehr geschulte Geschicklichkeit ermöglicht. Zu höheren Zielen konnten beide Künste erst gelangen, als die beiden Strömungen anfingen, sich gegenseitig zu durchdringen, wodurch der Malerei jene formale und technische Läuterung und der Plastik jene erneuende Belebung zukam, welche erst in der folgenden Periode ihre vollen Früchte tragen sollte.

Wesentlich anders als in Deutschland gestaltete sich die Plastik der romanischen Epoche in Italien*). Zwar macht sich auch hier jener Dualismus bemerklich, welcher der deutschen Kunst der ersten Kaiserzeit das Gepräge giebt, aber das Verhältniss, in welchem sich hier die einheimische Weise einerseits und die byzantinische Tradition anderseits begegnen, ist ein anderes und umgekehrtes. Der Byzantinismus nämlich blieb, wie in der Karolingischen Epoche, im Uebergewichte, während die einheimische Kunst, in Deutschland von vornherein zu einigen Hoffnungen berechtigend und von den griechischen Einflüssen nur secundär berührt, fast während der ganzen Periode sich nicht aus Rohheit und Barbarei aufzuraffen vermochte. Auch zur Durchdringung der beiden

*) H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860. — Ch. C. Perkins, Tuscan Sculptors. London 1864. — H. Semper, Uebersicht der Geschichte der toskanischen Sculptur bis gegen Ende des XIV. Jahrhunderts. Zürich 1869. — Derselbe, Ueber die Herkunft von Nic. Pisano's Styl. Zeitschr. f. b. K. 1871. — C. v. Fabriczy, Zur Kunstgeschichte der Hohenstaufenzeit. Zeitschr. f. b. K. 1879.

Richtungen, wie sie in Deutschland stylbahnend anhob, kam es hier nicht, und deshalb auch zu keiner eigentlichen Entwicklung. So musste der keine frischen Lebenssäfte aufnehmende Byzantinismus, welcher bis zum Ende des 12. Jahrhunderts besonders die Metallarbeit beherrschte, endlich unfruchtbar versiegen, und dem wilden, einheimischen Dilettantismus, wie er sich bis gegen den Schluss unserer Periode, namentlich in der Steinplastik, erging, erwuchs daraus nicht jene heilsame Zucht und technische Schulung, welche der sichere bosporanische Fabrikbetrieb allerdings hätte spenden können. So vergingen das 11. und 12. Jahrhundert, ohne dass irgendwo in Italien auf dem plastischen Gebiete Resultate erzielt worden wären, welche sich mit den besseren gleichzeitigen Arbeiten Deutschlands hätten messen können. Und als man endlich den doch so naheliegenden Entschluss fasste, wieder im Hafen der alten Meisselkunst des eigenen Landes einzulaufen und den byzantinischen Ballast, wie die rohe eigene Praktik, zu Gunsten der Wiederaufnahme der classischen Fracht über Bord zu werfen, da reichte der Schluss der Periode nur mehr zu Vorarbeiten hin.

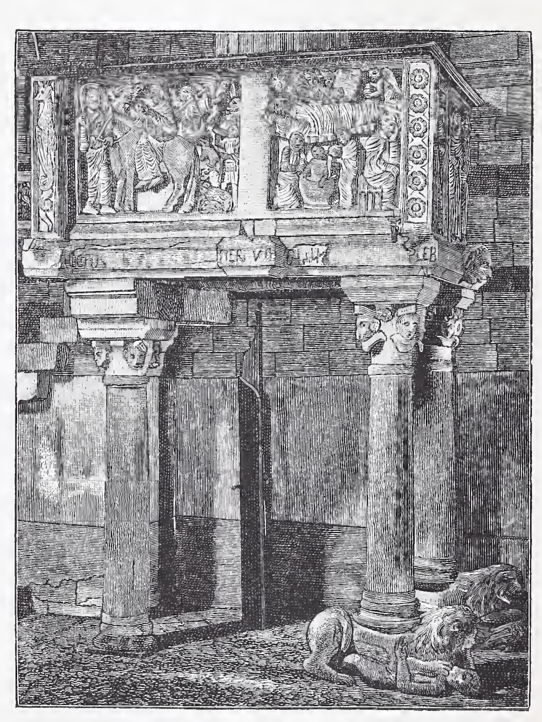


Fig. 284. Die Kanzel der Michaelskirche von Groppoli.

Welche Dürftigkeit und Rohheit die italienische Steinsculptur zu Anfang der romanischen Epoche beherrschte, können wir weniger aus den spärlichen und selten datirten Belegen des Erhaltenen ermessen, als aus späteren Werken rückschliessend vermuthen. Es scheint in der That der Marmor des Landes mehrere Jahrhunderte lang zu keiner anderen als architektonischen Benutzung angeregt zu haben, und insofern hatte Cardinal Leo von Ostia, der Schüler und Historiograph des Abtes Desiderius von Montecassino, wohl Recht, wenn er um 1100 behauptete, dass

die Kunst Italiens seit einem halben Jahrtausend versiegt gewesen sei. Auf die Hebung der Steinsculptur scheinen auch die Kunstbestrebungen jenes Abtes nicht gerichtet oder nach dieser Seite erfolglos gewesen zu sein, und jener Kunstzweig verblieb noch in's 12. Jahrh. hinein bei einer geradezu unüberbietbaren Ungeschicklichkeit und Formunschönheit. Vergleicht man z. B. das Marmorcruzifix im Museum zu Arezzo oder die Michaelstatue der Kirche von Groppoli bei Pistoja mit der Kreuzabnahme der Externsteine oder die mit 1194 datirte Kanzel von Groppoli (Fig. 284) mit der annähernd gleichzeitigen Kanzel von Wechselburg, so springt die relative Zurückgebliebenheit Italiens gegen Deutschland schneidend in die Augen. Das Missverhältniss wird aber um so auffälliger, wenn ruhmredige Inschriften beweisen, dass man es hier nicht blos mit untergeordneten Arbeiten namenloser Leute zu thun hat, die hinter anderen



Fig. 285. Friesrelief des Gruamons und Adeodatus am Portal von S. Andrea in Pistoja.

gleichzeitigen Leistungen weit zurückgeblieben sein mögen. Denn dass selbst in Toskana die Brüder Gruamons und Adeodatus als bewährte Meister ihre Zeitgenossen befriedigen konnten, zeigen die keineswegs bescheidenen Inschriften der um 1165 entstandenen Reliefs von S. Giovanni fuor civitas und von S. Andrea in Pistoja (Fig. 285). Dasselbe gilt von den Sculpturen an den Façaden der Dome von Modena und Ferrara, wie von S. Zeno in Verona, Arbeiten der zu ihrer Zeit geschätzten Meister Wilhelmus und Nicolaus, wie von dem plastischen Schmuck an der 1167—1171 erbauten Porta romana zu Mailand, deren Inschrift den Künstler Anselmus zutreffender, als man damals begriff, mit einem Dädalus vergleicht. Den genannten Meistern aber sind Bonus Amicus (Friese im Campo Santo zu Pisa und in der Kirche zu Mensano), Robertus (Taufbecken in S. Frediano zu Lucca), Biduinus (Reliefs in S. Casciano bei Pisa und an S. Carità in Lucca) keineswegs überlegen. Denn all diesen und anderen namenlosen Arbeiten dieser Zeit ist zu entnehmen, dass die Steinplastik in Toskana, wie in Oberitalien, zwar zu

lebhafterem Betrieb erwachte, aber bis gegen das Ende des 12. Jahrhunderts in beiden Gebieten auf gleich niedriger Stufe stand.

Um diese Zeit lassen sich wenigstens vereinzelte Versuche constatiren, welche auf Hebung der bis dahin werthlosen Kunst abzielen. Benedictus Antelamus (Antelami? de Antelamo?) zeigt an dem mit der Jahrzahl 1178 bezeichneten Kanzelfragment in einer Seitenkapelle des Doms zu Parma, eine Kreuzigung darstellend, wenigstens Sinn für plastische Composition, und in einem späteren von 1196 stammenden Werk, den Portalsculpturen am Baptisterium zu Parma, dazu einen Aufwand von Inhalt und neuen Darstellungen, der trotz der noch anhaftenden Formgebrechen erfreulich wirkt. Vermögen sich zu ähnlicher Bedeutung weder die gleichzeitigen Sculpturen an den unteren Theilen der Domfaçade zu Lucca und an dem Portale der Pieve von Arezzo, noch die wesentlich späteren Kanzelreliefs des Guido da Como in S. Bartolommeo zu Pistoja zu erheben, so zeigen dafür einige andere Werke ein neues, hochbedeutsames Element, nämlich die Berücksichtigung classischer Vorbilder. Ob eine solche sich schon vor den um 1200 entstandenen Sculpturen des Taufbassins im Baptisterium zu Verona nachweisen lässt, ist ungewiss, jedenfalls verräth sie der ungenannte Meister dieses Werkes wenigstens stellenweise in Gewand- und Bewegungsmotiven, wie in einzelnen Körperformen. Consequenter und weitergehend freilich der gleichfalls ungenannte, aber kaum viel jüngere Künstler der Chorschranken aus der Pieve von Ponte allo Spino bei Siena, jetzt im Querschiffe des Domes zu Siena (vgl. Fig. 286), welche freilich nicht mehr verkennen lassen, dass man sich auf dem Wege zur systematischen Wiederaufnahme classischer Ausdrucksweise befand.



Fig. 286. Von den Schrankenreliefs aus Ponte allo Spino.

Der Versuch, die Steinplastik durch Rückkehr zu den antiken Vorbildern von der Roheit und Wildheit des 11. und 12. Jahrhunderts zu retten, findet sich jedoch nicht blos in Oberitalien und Toskana, sondern auch in Unteritalien. Auch dort hatten Arbeiten, wie die Portalsculpturen der Kathedrale von Trani und die Kanzelreliefs von S. Maria del Lago zu Moscufo gezeigt, dass einerseits den byzantinischen, gemalten

Vorbildern eine plastische Wirkung nicht zu entlocken sei, und dass anderseits die Kraft fehlte, auf selbständigem Wege Befriedigendes zu erreichen. Während aber in Oberitalien und Toskana die Wiederaufnahme der Antikenstudien von der Erkenntniss der Künstler selbst und allein ausgegangen zu sein scheint, war in Campanien der Anstoss wesentlich mitbedingend, welchen die classischen Neigungen der hohenstaufischen Landesherren erweckten. Dies ist namentlich von Friedrich II. auch durch Ueberreste gesichert. Hierher gehören zunächst die in Brindisi und Messina geprägten sogenannten Augustalen (Goldmünzen mit dem Kaiserbrustbild im Avers und einem Adler im Revers), welche durch



Fig. 287. Büste angeblich des Pietro delle Vigne im Museum zu Capua.



Fig. 288. Büste angeblich der Sigelgaita Rufolo an der Kanzel des Domes zu Ravello.

ihre auffallend classische Haltung und Schönheit den Kaiser so entzückten, dass er 1221 dem Münzmeister Pagano Balduino das Krongut Viaregio bei Lucca schenkte. In demselben nahen Verhältnisse zur Antike stehen aber auch die Statuen und Büsten, mit welchen Friedrich um 1240 den Brückenkopf am Volturno bei Capua schmückte, und von welchen noch der freilich sehr zerschundene Torso der Kaiserstatue, der Kopf der allegorischen Figur der Capua imperialis und die beiden Büsten angeblich des Kanzlers Pietro delle Vigne (Fig. 287) und des Oberrichters Taddeo da Sessa im Museo Campano zu Capua erhalten sind. Diesen Köpfen kann noch der weibliche Kopf an der 1272 im Dom zu Ravello errichteten Kanzel zugerechnet werden, welcher wohl irrig als das Bildniss der Stifterin Sigelgaita Rufolo vermuthet wird (Fig. 288), wie auch

die weibliche Büste aus Scala bei Amalfi, jetzt im Museum zu Berlin. Alle diese Werke zeigen neben dem direkten Anschluss an classische Vorbilder eine technische Vollendung, welche höchst auffallend und anachronistisch erscheint, zumal andere gleichzeitige Arbeiten Unteritaliens noch auf ganz anderer Stufe stehen. Deshalb kann es auch nicht zulässig erscheinen, diese Arbeiten jenem Peregrinus zuzuschreiben, von welchem sich Sculpturen am Osterleuchter und an den Chorschranken von Sessa erhalten haben. Eher möchte man geneigt sein, den Künstler der Augustalenstempel mit dem classischen Schöpfer der capuanischen Sculpturen zu identificiren, oder wenigstens eine gemeinsame Schule für beide anzunehmen, welche jedenfalls zeitlich vor Niccolò Pisano lag und zu den Vorboten für dessen epochemachendes Auftreten gehörte. Des grossen Pisaners Thätigkeit fällt jedoch bereits in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts und damit, noch mehr als die Freiburger Portalsculpturen oder der Altaraufsatz von Wechselburg, zeitlich nicht blos an die Schwelle, sondern in den Anfang der folgenden Periode.

Früher als die Wiederaufnahme der Marmorplastik, war jene der Bronzearbeit erfolgt, wenn auch das ganze 11. Jahrhundert verging, ohne dass man, mit Ausnahme vereinzelter barbarischer Versuche, wie der getriebenen Thüre von S. Zeno in Verona, wesentlich über byzantinischen Import hinausgelangt wäre. Dieser ist nun namentlich für diese Zeit an einer ganzen Reihe von Bronzethüren erweislich, von welchen einige schon vor 1062 in Amalfi vorhanden sein mussten, die meisten aber Schenkungen des reichen Patriziergeschlechtes der Pantaleonen von Amalfi waren, wie die Thüren der Klosterkirche zu Monte Cassino (1066) von S. Paolo f. l. m. bei Rom (1076), von S. Angelo auf dem Berge Gargano (1076) und von S. Salvatore zu Atrani (1087). Die Entstehung in Constantinopel wird an den Thüren von S. Paolo und von S. Angelo durch die Inschriften bezeugt und ist bei gleicher Technik, Arbeit und Stylisirung auch bei den übrigen wahrscheinlich. Auch von der durch Abt Desiderius für S. Martin in Monte Cassino bestellten Thüre ist die Herkunft aus Byzanz durch zeitgenössische Nachrichten gesichert, für die von Robert Guiscard an den Dom von Salerno gestiftete Thüre vorauszusetzen. Nur die jüngere der beiden Thüren von S. Marco in Venedig, welche die Widmungsinschrift des Procurators Leo de Molino 1112 trägt, lässt eine abendländische Nachahmung vermuthen. Die Technik ist überall die gleiche: die Bronzetafeln der Thürverkleidung sind nämlich mit einem erhabenen Bronzerahmenwerk montirt, die Leisten mit flachem Ornament, die Felder aber meist mit eingeritzten, figürlichen Darstellungen geschmückt, deren nackte Theile, wie die übrigen Um-

risse, theils mit Silberblechen und Silberfäden, theils mit emailartigen Farbkitten ausgefüllt sind oder waren (Niello).

Aus dieser ganz vom Import zehrenden Unselbständigkeit vermochten sich auch einige sicher von italienischen Künstlern herrührende Bronzethüren vom Anfang des 12. Jahrhunderts noch nicht zu emancipiren. Doch versuchten sowohl Meister Rogerius von Amalfi an den Thüren der Grabkapelle Boemunds von Antiochien in Canosa (1111), wie Oderisius von Benevent an den beiden Thüren des Domes von Troja (1119 und 1127) schon einige plastische Zuthat an den Leisten, Klopferringen u. s. w. Aber wenn nicht das imposante Thürwerk am Dom von Benevent mit seinen 72 Relieffeldern schon der Mitte des 12. Säculums angehört, so vergeht ein halbes Jahrhundert, ehe Unteritalien und Sicilien italienische Arbeiten mit durchgängigem Reliefschmuck darbieten, wie an den Thüren der Dome von Trani, Ravello und Monreale (Nordportal), sämmtlich Werke des Barisanus von Trani (um 1180). Bei sehr gelockertem Zusammenhang mit byzantinischen Vorbildern gemahnen diese eher an die Art einiger deutscher Arbeiten, insbesondere der Thüren vom Dom zu Augsburg, obgleich deutscher Einfluss wenigstens nicht nachweisbar ist. Wahrscheinlicher ist auch ein von Pisa ausgehender Impuls, wie denn in der That eine reliefirte Bronzethüre am südlichen Kreuzschiffe des Domes zu Pisa (Fig. 289), welche zwar noch sehr primitiv, aber wenigstens nicht ohne plastisches Compositionsgefühl ist, vielleicht schon dem Anfang des 12. Jahrhunderts entstammte. Auch erfahren wir, dass 1186 ein Pisaner Meister, Bonannus, der auch eine der Thüren des Domes zu Pisa (1596 zerstört) gefertigt hatte, die Westportalthüre des Doms zu Monreale ausführte. Ein Wechselverkehr künstlerischer Kräfte kann namentlich unter den Osthäfen Italiens nichts Befremdliches haben, während es immerhin seltsam bleibt, wenn die beiden Künstler Albertus (Hubertus) und Petrus, welche 1203 die Bronzethüre der Johanneskapelle am Baptisterium des Lateran schufen, aus Lausanne und nicht (nach Rumohr'scher Lesart) aus Piacenza stammen sollen.

Die um 1200 entstandenen Holzimitationen reliefirter Bronzethüren, wie das schöne Werk von S. Sabina in Rom, oder eine ähnliche Thüre zu Alba Fucese oder die Thürflügel des Domes zu Spalatro sollen, wie überhaupt die Holzschnitzereien der Abruzzen (Aquila), hier nur flüchtig berührt werden. Ebenso alle jene Kirchenausstattung, welche mit der schon im Abschnitte über Architektur behandelten Cosmatenarbeit zusammenhängt. Gewiss aber hat die Vorliebe für die letztere viel dazu beigetragen, dass man dem bronzenen wie Goldschmiedegeräth in Italien nicht so viel Aufmerksamkeit schenkte, wie in Deutschland. In den

seltenen Fällen, wo damals das Altargeräth mit höheren Ansprüchen an Metallarbeit auftrat, zeigt es denselben strengen Byzantinismus, wie die Bronzethüren der Zeit der Pantaleonen. Und zwar gleichviel, ob es byzantinischer Entstehung war, wie das berühmte Superfrontale der sog. Pala d'oro von 976 in S. Marco zu Venedig, oder ob es als eine Nachahmung bosporanischer Vorbilder erscheint, wie das silbergetriebene Antependium von 1144 im Dome zu Città di Castello. Dabei bleibt charakteristisch, dass Venedig, welches im 11. und 12. Jahrhundert eine nicht unbedeutende Fabrikstätte für byzantinische Goldschmiedearbeiten und namentlich Emaillen bildete, mehr für den Export nach Deutschland und Frankreich als für italienische Bestellung arbeitete, wenn auch der Reichthum der Lagunenrepublik selbst mehreres der Art, namentlich in Prachteinbänden, zurückbehielt.

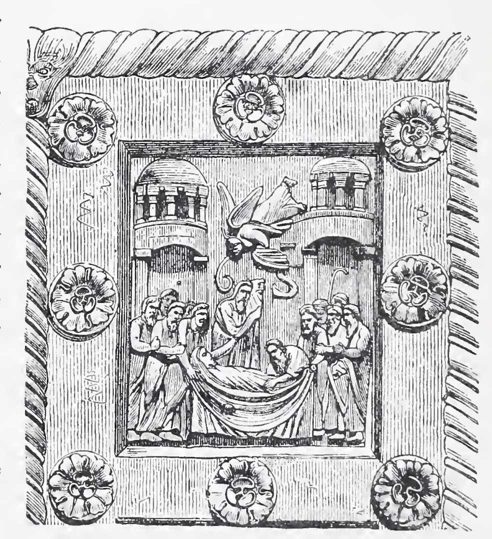


Fig. 289. Von der Bronzethüre der Kathedrale zu Pisa.

Im Ganzen aber lehrt das entschiedene Uebergewicht der monumentalen Arbeiten in Marmor und Bronze über die geräthlichen, wie schon damals die Richtung Italiens auf das Grosse und Monumentale ging, im charakteristischen Gegensatze gegen Deutschland, das schon während der romanischen Epoche gerade in der Kleinkunst das hauptsächlichste Feld seiner plastischen Thätigkeit fand.

Frankreich*), welches wir auf je nach Provinzen so sehr verschiedenen architektonischen Wegen gefunden, verfolgt in der Plastik nicht ebenso ungleiche Bahnen. Denn die im 11. Jahrhundert vorhandenen plastischen Grundlagen sind im ganzen Lande nicht minder ähnlich, wie die im 12. Jahrhundert auftretenden neuen Tendenzen. Aber das Maass der Begabung, das Verhältniss der traditionellen Basen zu den äusseren Einflüssen, die Zeitdauer der Entwicklung, die Gelegenheit zu Bethätigung und Uebung, und endlich die Erfolge sind immerhin sehr verschieden. Auch finden wir hier wie in der Architektur,

*) M. Viollet-le-Duc, Sculpture. Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XIe au XVIe Siècle. Vol. VIII. 1866.

dass es keinen Punkt giebt, welcher von vornherein als der Herd der Entwicklung betrachtet werden könnte, denn die Schule von Cluny gelangt erst gegen den Schluss der in Frankreich übrigens verhältnissmässig kurzen Epoche zu Bedeutung.

Im 11. Jahrhundert giebt es auch in Frankreich so viel wie keine Plastik. Das Wenige, was überhaupt hergestellt wird, wechselt, wenn es sich nicht geradezu in barbarischer Roheit ergeht, zwischen hilflosem Anklammern an die erlöschende altrömische Tradition oder Nachahmung byzantinischer Importstücke. Ganz ungeschulte Barbarei findet sich zumeist im Norden, römische Nachwirkung vorzugsweise im südlichen Rhônegebiet, Anschluss an byzantinische Elemente am meisten um Toulouse.

Erst mit dem Anfang des 12. Jahrhunderts lassen sich mehr Schulen unterscheiden und erhebt sich lebhaftere, plastische Thätigkeit, die sich übrigens fast ausschliessend als Steinarbeit mit der Architektur verbindet. Einen grossen Vorzug gewinnt dadurch die Provence, dass die zahlreichen Ueberreste der Römerzeit neben der Architektur auch plastische Vorbilder in Fülle darboten. Die Façaden und Portale der 1116 begonnenen Kirche von S. Gilles (Gard) wie der um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Kirche S. Trophime in Arles (Fig. 204) sind prächtige Leistungen und von einer Classicität, wie sie Italien gleichzeitig nicht aufzuweisen hat. Aber so trefflich die in den architektonischen wie plastischen Theilen einheitliche Gesammtwirkung, so stylvoll die Haltung und so tüchtig die Technik auch sein mag, die Einzelbetrachtung ergiebt doch, dass die Provence über mechanisches und schablonistisches Nachbilden nicht hinauskommt und zu selbständiger Bedeutsamkeit weniger gelangt als mehrere andere Provinzen. Denn wo das traditionelle Motiv versagt, tritt wenigstens Leere, oft sogar Roheit an dessen Stelle. Der Mangel an jeder nationalen Selbständigkeit oder Künstlerindividualität macht sich insbesondere an den Köpfen geltend, welchen Eigenart und Inhalt in höherem Grade fehlen, als den übrigen gleichzeitigen Schöpfungen Frankreichs.

In der That weiss sich die Schule von Toulouse trotz geringerwerthiger Grundlage zu höheren Zielen zu erschwingen. Erwähntermassen von überwiegend byzantinischen Anfängen ausgehend, bewahrt sie davon nur die technische Schulung und Vortragsmanier, verbindet aber damit nicht blos eine höchst delikate Ausführung, sondern auch ein Eingehen auf den dramatischen Vorgang und eine effektvolle Verständlichkeit der Gesten und Draperien, wie sie die starre byzantinische Kunst nie mehr angestrebt hatte. Belege dafür liefern besonders die reich

historiirten Capitäle des um 1100 erbauten Kreuzganges von Moissac oder des um 1150 entstandenen Kreuzganges von S. Sernin zu Toulouse (Fig. 290). Nicht minder die Portalsculpturen der Klosterkirche zu Souillac wie der Abteikirche zu Conques, oder die Sculpturen des Stadthauses zu S. Antonin und des Kreuzganges von S. Bertrand zu Comminge.

Der Ausgangspunkt war wohl auch für die Städtegruppe nördlich von Toulouse, von Cahors bis Limoges, derselbe Byzantinismus, genährt durch die commerciellen Beziehungen mit Venedig, wie sie nirgendwo in Frankreich enger unterhalten wurden, als im Gebiet von Limoges. Strebte man aber hier den Byzantinismus zu purificiren, ohne die Detailsorgfalt und dramatische Tendenz der Schule von Toulouse, so erreichte man wenigstens höhere Idealschönheit (Portaltympanon der Kathedrale von Cahors vom Anfang des 12. Jahrhunderts), wenn es auch nicht gelang, eine entsprechende Lebendigkeit zu erzielen.



Fig. 290. Salome verlangt das Haupt des Johannes B. Capitälrelief von S. Sernin (Mus. zu Toulouse).

Was dann dem angrenzenden Angoumois und Poitou an der soliden Arbeit des Garonne-Gebietes fehlte, das ersetzten diese Landschaften durch umfänglichen Reichthum. Die Façaden der Kathedrale von Angulême (Fig. 216) oder von Notre-dame-la-Grande zu Poitiers scheinen die Ueppigkeit byzantinischer Missaliendeckel auf ganze Kirchenfronten zu übertragen, weit hinausgehend über die architektonische Gebundenheit und classische Haltung, wie sie die Façadensculpturen der Provence zeigen. Dabei ist der Zusammenhang mit antiken oder byzantinischen Prinzipien nur mehr ein sehr loser, überwuchert von einer üppigen, manchmal wilden Phantastik, welche nach keiner Vertiefung strebt, sondern durch Gesammtreichthum wirken will, ohne dem Einzelnen eine Rolle zu lassen. Denselben Dekorativcharakter ohne höheren Werth im Einzelnen zeigen auch die Kirchen zu Ruffec und Civray.

Nördlich von der Loire verliert sich der antike Odem gänzlich. Wie

man das zunächst von den keltischen Gebieten der Bretagne nicht anders erwarten kann, zeigt das Wenige, was aus unserer Periode dort vorliegt, jene zügellose Phantastik, welche an die Stammverwandtschaft der Bevölkerung mit Irland erinnert. Auffälliger ist, dass auch in der Normandie, welche doch nach der Mitte des 11. Jahrhunderts eine so grosse politische wie architektonische Thätigkeit entfaltete, für Plastik wenig Eigenes von Bedeutung abfiel. Denn abgesehen von den Splittern, welche von den Niederlanden her dahin sich verirren mochten, bieten sich nur vereinzelt sehr rohe Arbeiten von der Art des übrigens ziemlich späten Davidreliefs von S. Georges zu Boscherville dar. Auch Ile de France, welches in der gothischen Periode der Herzpunkt der ganzen Entwick-

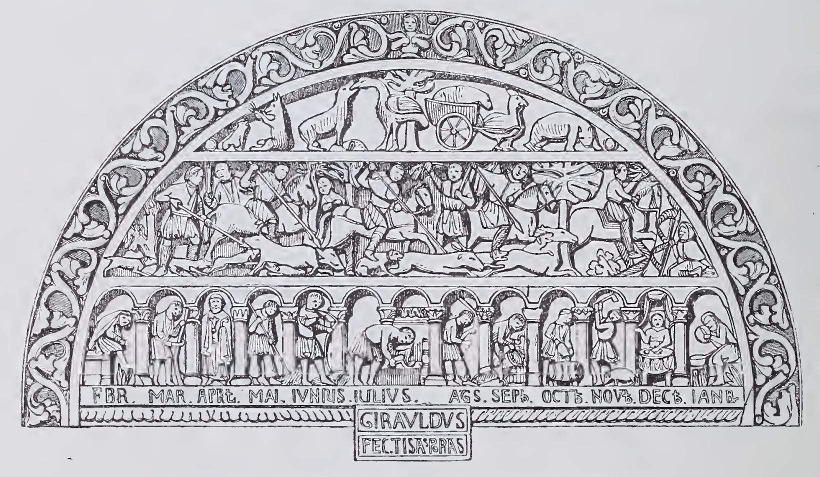


Fig. 291. Giebelfeld von Porte Saint-Ursin zu Bourges.

lung werden sollte, verhält sich noch ebenso theilnahmlos, wie das ganze Centrum des Landes: die Provinzen Orléanois, Berry und Bourbonnois. Die Tympanonsculpturen des Thores Saint-Ursin zu Bourges aus dem 12. Jahrhundert, mit dem Künstlernamen Girauldus bezeichnet, stellen sich noch höchst kindlich und anspruchslos dar, bemerkenswerth übrigens durch den profanen Inhalt und Zweck des Werkes (Fig. 291).

Den klarsten Ausdruck des Verdienstlichsten, was Frankreich in der romanischen Epoche auf dem Felde der Steinplastik leistete, bietet Ostfrankreich, Burgund, dar. Wie an der Schule von Toulouse etwas Westgothisches, so war auch an der burgundischen Schule etwas Urnationales, Burgundionisches hängen geblieben. Dieses nationale Element kann aber bei dem Volksstamm, der seit dem Alterthum durch seine Holzschnitzthätigkeit in ähnlichem Rufe stand, wie die Comacini durch ihre Steinmetzarbeit, nur mit dem Schnitzstyl zusammenhängen, welcher sich

gegen den Steinstyl des Südens in bestimmten Gegensatz stellen mochte. Doch war es dies nicht allein oder hauptsächlich, worauf sich die überlegene Entwicklung der Plastik in dieser Provinz begründete. Denn Cluny, welches mit dem Ende des 11. Jahrhunderts nicht ohne Aergerniss für den ascetischen Eiferer Bernhard von Clairveaux auch auf plastischem Gebiete eine einflussreiche Rolle zu spielen begann, rekrutirte seine Kräfte nicht blos aus Burgund. Auch entnahm es seine Vorbilder weniger den alten Schnitzwerken oder den in Burgund erhaltenen classischen Ueberresten, als vielmehr den byzantinischen Kleinwerken in Miniaturen, Emailarbeiten und Elfenbeinsculpturen. Aber die Uebertragung all dieser Dinge in die Steinsculptur vollzog sich nicht in der unselbständigen Weise oder prinziplosen Wildheit, wie in Westfrankreich. Denn der byzantinische Styl, welcher den Cluniacensern gleichsam die elementare Grundlage bildete, verhinderte nicht eine scharfe und energische Beobachtung der Natur, die sich aber weniger auf die Darstellung von Empfindung und Ausdruck, wie in Toulouse, als vielmehr auf die individuelle Darstellung von Köpfen, Händen und Füssen warf, während man in den Gewändern byzantinisch blieb.

Dem Betrachter der bald nach 1120 entstandenen Portalsculpturen von Vézelay bei Avallon (Fig. 269) oder der nach 1150 von Meister Gislebertus gefertigten Tympanonreliefs des Domportals von Autun kann es nicht entgehen, dass die Köpfe dieser Werke jenen hieratischen Conventionalismus abgestreift haben, mit welchem sich die abgelebte Classicität so gut wie die byzantinische Kunst begnügt hatten. An die Stelle der schablonenhaften Gleichförmigkeit ist vielmehr die grösste Mannigfaltigkeit, und nicht blos Charaktertypik, sondern geradezu portraitartige Individualität getreten. Wenn man noch jetzt unter der Bauernbevölkerung von Morvan Köpfe trifft, welche an die Typen jener Sculpturen erinnern, so kann nicht bezweifelt werden, dass die strebsamen Cluniacenser Bildhauer ihre Modelle aus ihrer Umgebung entnahmen. In dieser zielbewussten Rückkehr zur Natur aber liegt die Befreiung der Kunst aus ihren tausendjährigen Fesseln, wie die Begabung und der Erfolg, mit welchem sich die Burgunder über die barbarische Genügsamkeit der Nachbarvölker erhoben, eine selbständige Zukunft gewährleistete. Denn wenn auch die Natur noch mit einer gewissen Einseitigkeit und Beschränkung herangezogen ward, indem namentlich die Gewandbehandlung noch im alten Geleise blieb, so benimmt das nichts von dem Werth und der Bedeutung des gethanen Schrittes, und beeinträchtigt nur dessen Vollkommenheit. Es war jedenfalls einmal die Bahn gebrochen für die wunderbare Entwicklung, welche der Steinplastik der

gothischen Epoche vom Ende des 12. Jahrhunderts an nicht blos in Frankreich, sondern in allen nördlichen Ländern bevorstand.

Bei der grossen Verbreitung der Cluniacenser ergoss sich die Erkenntniss dieses echt volksthümlichen Erfolges rasch über einen grossen Theil Frankreichs. Schon von der Mitte des 12. Jahrhunderts an finden sich ähnliche typische Köpfe nicht blos in Chartres (Westportal der Kathedrale), an deren mumienhaft zusammengezwängten Körpern und Gewandungen byzantinischer Richtung die locale Wahrheit und Lebendigkeit der Gesichtstypen besonders auffällt, sondern auch in Poitou,



Fig. 292 u. 293. Köpfe der Königsstatuen (angeblich Chlodwig und Clothilde) vom Portal der Notre-Dame-Kirche in Corbeil, jetzt in Saint-Denis.

ja selbst in einigen Werken des Gebietes von Toulouse. Wie charakteristisch aber Racen- und Stammestypen der Art den byzantinisirenden oder classicirenden Köpfen sich gegenüber verhalten, beweist der Vergleich der Köpfe jenes fränkischen Königspaares aus Corbeil, welches jetzt in S. Denis bewahrt wird (Fig. 292 und 293).

Das Hauptfeld dieser französischen Neuerung ist aber die zumeist eng mit der Architektur verbundene Steinplastik. Für Metallbildnerei ist wenig mehr Veranlassung gegeben oder Vorliebe vorhanden, als für die auch von den Burgundern seit dem 12. Jahrhundert vernachlässigte Holzplastik. Es scheint, dass der geringe Bedarf von Metallbildwerken monumentaler Art, wie in Italien, Anfangs durch byzantinischen Import unter Vermittelung von Venedig und Genua gedeckt, dann aber durch

die belgische Schule von Dinant besorgt wurde. Wir kennen die letztere durch das schöne Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich, welches Abt Helenius von Orval nach 1112 durch Lambert Patras (?) von Dinant giessen liess, ein Werk, das der Hildesheimer Giesserhütte an technischer Durchbildung und Formcorrektheit noch überlegen ist. Es kann daher nicht wundernehmen, dass dem damals noch so zurückgebliebenen Nordfrankreich derartige Arbeiten höchlichst imponirten, dass der Ruf der Werkstätte nicht blos zu Bestellungen, sondern auch zu Berufungen von Mitgliedern derselben nach Frankreich führte, und dass im Norden Dinant als eine Art von hoher Schule für den Erzguss galt. Dieser Sachverhalt wird freilich weniger durch erhaltene Gussobjekte, als vielmehr durch den Umstand bewiesen, dass man in Nordfrankreich für lange Zeit die Erzgiesser „Dinandiers“ nannte.

Aehnlich verhielt es sich mit der Goldschmiedekunst, welche sich hauptsächlich von den Rheinlanden und über Aquitanien in Frankreich verbreitete. Ob die Tradition jener Goldschmiedekunst, die wir schon in Karolingischer Zeit in Frankreich gefunden haben, fortwirkte, oder ob erst die Zeit der Kreuzzüge neuen Anstoss hierzu gab, ist wohl schwerlich zu ermitteln, auch nicht von besonderem Belang, da dieser Kunstzweig in Frankreich so wenig wie in Italien zu einer Bedeutung gelangte, welche der deutschen Kleinkunst ebenbürtig gewesen wäre. Vielleicht mit Ausnahme von Limoges, wo wenigstens die Emailkunst einen bleibenden Sitz gewann, sei es in Folge direkter Verbindung mit Venedig oder in Entlehnung von Lothringen, wo wir, wie in den Rheinlanden, frühzeitige Bethätigung namentlich des Email champlevé gefunden haben.

Von den übrigen Ländern Europas ist auf diesem Kunstgebiete während der romanischen Epoche wenig oder nichts zu berichten. Das christliche Spanien befand sich hierin noch mehr als in seiner Architektur in Abhängigkeit von Frankreich und lässt in dieser Periode noch nichts von der realistischen Neigung des folgenden erkennen. England konnte von seinen normannischen Kunstmissionaren auf diesem Felde nichts gewinnen und beschränkte sich auf barbarisches Holzschnitzwerk in Kästchen, Schachfiguren u.s.w. In den seltenen Fällen, wo es sich zu monumentaler Bildnerei aufraffte, finden wir neben einfachen Symbolen oder den rohen Fratzen- und Monstrenbildungen an Capitälen und Gesimsen bald das äusserste Ungeschick dilettantischer Unberufenheit, wie an der Statue des Bischofs Herbert am Portale des nördlichen Kreuzschiffes der Kathedrale zu Norwich, am plastischen Schmuck des Südportals der Kathedrale von Ely und an dem Kruzifix von Romsey oder

aber den starrsten und abgelebtesten Byzantinismus, wie an den Sculpturen am Westportale der Kathedrale von Rochester. Ebenso verhielt es sich in den holzschnitzenden übrigen grossbritannischen Ländern, Irland und Schottland, namentlich aber in den skandinavischen Landen Dänemark, Norwegen und Schweden, deren monströs ornamentales Flechtschnitzwerk bereits berührt werden musste. Wo in diesen Gebieten vereinzelt eine bedeutendere Leistung dieser Periode begegnet, wie an dem Altarwerk mit reliefirtem Antependium und Superfrontale von Lisbjerg in Jütland (South Kensington-Museum zu London), ist an Import von der Ostseeküste oder von anderen Ländern, welche die Schiffe dieser seefahrenden Völker berührten, zu denken. Für alle diese nordischen Lande war die Stunde höherer Cultur erst angebrochen und vor der Ausbildung der Architektur eine nennenswerthe monumentalplastische Thätigkeit noch nicht ermöglicht.



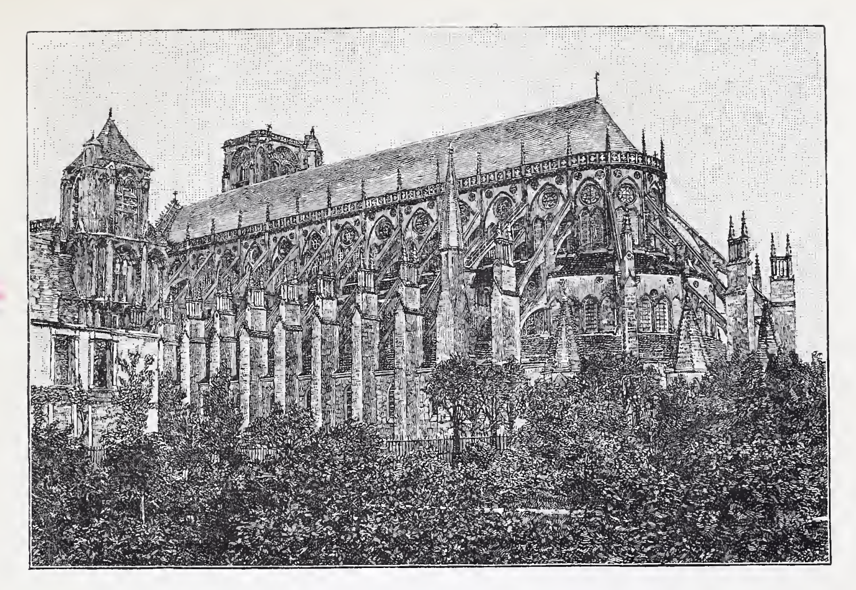


Fig. 294. Ansicht der Kathedrale zu Bourges.

Die gothische Architektur in Frankreich.

Es ist von verschiedenen Seiten geltend gemacht worden, dass zwischen dem romanischen und gothischen Style ein Abschnitt und eine Scheidung nicht bestehe. Denn die Continuität, das Hervorgehen des einen aus dem anderen sei unverkennbar, und das Vorgreifen in den Motiven nach der einen Seite wie das Fortfristen älterer Bildungen nach der anderen Seite machten eine scharfe Abgrenzung unmöglich. Und wie in der Plastik und Malerei gewisse Grundlagen der gothischen Entwicklung schon in der frühesten romanischen Zeit sich finden, während umgekehrt manche speziell romanische Eigenthümlichkeiten sich tief in die gothische Epoche hinein verschleppen, so verhalte es sich auch in der Architektur mit Plan und Construction, wenigstens an einzelnen Punkten und in einzelnen Fällen.

Allein dasselbe liesse sich von der Wandlung sagen, welche sich von dem karolingischen Classicismus zum romanischen Style vollzog. Denn das Gothische hatte ebenso in dem Romanischen seine Voraussetzung und Grundlage, wie das romanische Bausystem in dem Basilikalen nach karolingischer Gestaltung. Es waren hier wie dort Consequenzen und Weiterbildungen der gegebenen Constructions- und Formgedanken. Diese sind aber doch weit mehr, als neue Triebe an dem alten

Stamm, weit mehr, als weiter sich ansetzende und im Ganzen gleichartige Krystalle. Hatten schon im Zeitalter der Ottonen die Anschauungen ein von der Karolingischen Cultur sehr verschiedenes Gepräge erhalten, so ersetzten namentlich jetzt neue Kräfte und Säfte die alten. Mit den allmählich wesentlich veränderten politischen wie socialen Verhältnissen war gleichsam der Boden selbst ein anderer geworden und dieser erzeugte ein wesentlich verschiedenes Culturprodukt. Die Kreuzzüge hatten zwar keine den Opfern entsprechenden Erfolge gehabt, aber sie hatten wenigstens wie ein über das Abendland hingezogenes Gewitter die in der späten romanischen Zeit schwül und dumpf gewordene Luft erfrischt und gereinigt. Die Kunstthätigkeit war aus den Händen der Kirche und der mönchischen Genossenschaften in jene des Laienstandes übergegangen. Es hatte sich namentlich dadurch die Zähigkeit dogmatischer Tradition gelöst und die Befreiung von deren Fesseln vorbereitet. Wie in der Poesie, Plastik und Malerei dadurch der Blick für die Natur sich geöffnet, so hatte auch in der Baukunst unbefangene Selbständigkeit und Individualität nur unter Laienhänden gedeihen können.

Dazu kam, dass sich der tonangebende Schauplatz veränderte. Nicht mehr Deutschland ist der Hauptherd der Entwicklung. Die romanische Architektur der Rheinlande war zu reich und glücklich, zu sehr in sich selbst geschlossen erwachsen, um so leicht wieder verdrängt und über Bord geworfen werden zu können. Hier war kein unreifes Tasten, keine Systemlosigkeit und Mangelhaftigkeit, hier hatte sich ein vollkommener, abgerundeter Organismus entwickelt. Ein solcher drängt nicht zu Neuerungen, sondern befriedigt auch noch über seine Zeit hinaus. Weit günstiger lagen die Verhältnisse zu einem neuen Einsetzen da, wo ein solcher Abschluss nicht gefunden war, wo in den verschiedenen Provinzen das Meiste auf dem Versuchsfusse stand und wo zwar mancher glückliche und folgenreiche Schritt gelungen, aber nirgends anders als vereinzelt gethan war. Ein epochemachender Umschwung war freilich kaum eher möglich, als die einzelnen Stämme zu mehr politischer Einheit und damit auch zu mehr Culturzusammenhang untereinander gelangt waren; es konnte aber ein neuer Styl reifen, sobald sich die Einzelerrungenschaften verbanden und zu einer organischen Gesammtheit verwuchsen und ausbildeten. Am besten in einem bisher noch wenig betheiligten Binnenlande, welches ohne wesentliche traditionelle Voreingenommenheit, aber mit frischem, empfänglichem Sinn, unterstützt von wachsender politischer Macht, das Erbe der Nachbarn antrat und verschmolz.

So war es in Frankreich *). Wie jedes Gebiet dieses Landes in der romanischen Epoche eine mehr oder weniger eigenartige, nirgends vollbefriedigende Kunstrolle gespielt, so hatte auch jedes an den Vorbereitungen zu der neuen Schöpfung der Gothik einen gewissen Antheil. Schon im 11. Jahrhundert lagen der Spitzbogen und das spitzbogige Tonnengewölbe im südlichen Frankreich vor, und ebenso hatte sich dort in den Halbtonnen der Seitenschiffe der Gedanke des Strebewerks entwickelt. In Burgund und in der Auvergne, wo auch die Kreuzschiffbildung frühzeitig cultivirt ward, findet sich die glänzende Chorentfaltung mit Umgang und Kapellenkranz schon an romanischen Bauten beliebt. Namentlich aber verband sich in Burgund mit dem Tonnengewölbe Südfrankreichs das Kreuzgewölbe, und das letztere vollzog den fruchtbaren Uebergang von dem römischen Constructionssystem der Durchdringung zweier Tonnen zur Entwicklung des Gewölbes auf einem Rost von Rippen unter Ausfüllung der Kappen, wodurch der Zwang gleicher Stützenabstände und gleicher Scheitelhöhe der Gurtbogen beseitigt war. In der Normandie schritt das Kreuzgewölbe bis zum sechstheiligen Gewölbe vor. Auch die Detailformen hatten an verschiedenen Punkten eine Richtung eingeschlagen, welche sich ebensoweit von der antiken Reminiscenz entfernte, als sie vom Romanischen ablenkte. Aber alle diese Neuerungen lagen verstreut, etwa wie locale Idiome, welche für sich noch keine neue Sprache zu bilden vermögen. Es waren überall nur mehr oder weniger schüchterne Versuche oder Behelfe, die noch keinen Styl darstellen. Halbheit, Unklarheit und Unbeholfenheit, Zufälligkeit, ja Laune und Willkür gingen um jenen in Frankreich zu Anfang des 12. Jahrhunderts noch unerschlossenen Organismus herum, den der romanische Styl Deutschlands damals so glänzend erreicht hatte. Allein sie pochten an der Thüre eines neuen Systems, welches jenes noch zu überbieten befähigt war, zu dessen Erschliessung es aber des Zusammenfassens aller Kräfte und gewaltiger Anstrengungen bedurfte.

Am nächsten war man dem Ziele in jenen Gebieten gekommen, welche eine lebhaftere Thätigkeit mit der günstigen Kreuzung mehrerer Culturströmungen verbanden, nämlich in Burgund und in der Normandie. In dem ersteren Lande waren die Erfolge dem geordneten und grosssinnigen Eifer der Cluniacenser zu danken, deren Aufschwung sich auch in einer umfassenden Baulust bekundete. In dem anderen waltete eine aufblühende Dynastie, deren Thatenlust den capetingischen Nachbarn

*) M. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI[e] au XVI[e] siècle. Paris 1858—1868. — C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. III. u. IV. Bd. II. Aufl. Düsseldorf 1872.

in politischer wie monumentaler Hinsicht wohl den Rang abgelaufen haben würde, wenn die angestammte normannische Neigung zur See ihrem Drang nicht eine andere Richtung gewiesen hätte. Beide verbanden, wie wir früher gesehen, die Einflüsse der nächsten Nachbarlande mit rheinischen, namentlich aber auch mit lombardischen, woraus freilich zunächst ein gewisser Mischcharakter entsprang. Werthvoller aber als das Erborgte wurden die hinzugefügten Neuerungen, welche ihren Werken wenigstens den Typus des Ueberganges verliehen, da es in Burgund wie in der Normandie doch an der Kraft fehlte, die letzten Consequenzen zu ziehen. So blieben die Normannen, welche in der Wandgliederung wie im Gewölbebau entschiedene Fortschritte gemacht, noch bei dem Rundbogen stehen, während die Burgunder, welche den Spitzbogen nicht blos in den Gewölben, sondern z. B. zu Autun auch in den Scheidbogen zur Durchführung gebracht (Fig. 295), sich nicht durchgreifend vom Tonnengewölbe zu befreien vermochten. In der Abteikirche zu Vézelay allerdings, wo Burgund die Umwandlung des Kreuzgewölbes erfolgreich angebahnt hatte, gelangte man, aber kaum einige Jahre vor Abt Suger's epochemachendem Auftreten, zur Verbindung des Spitzbogens mit dem Kreuzgewölbe (Fig. 296). Ehe aber die Systeme von Autun und Vézelay zu der Vollendung der Kathedrale von Langres reiften, war Burgund bereits von anderen Schauplätzen der Entwicklung überflügelt.

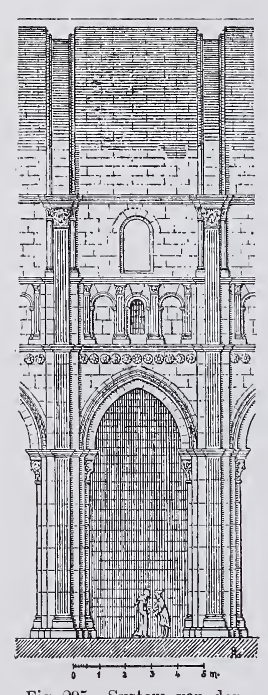


Fig. 295. System von der Kathedrale zu Autun.

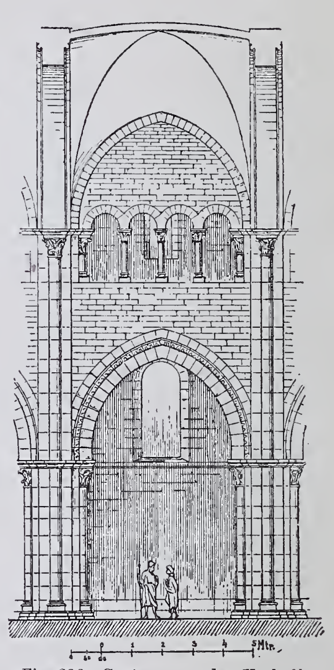


Fig. 296. System von der Vorhalle der Abteikirche zu Vézelay.

Seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts hatte das nördliche Binnenland Frankreichs begonnen, aus seiner bisherigen Passivität, welcher es

seit der späteren Merowingerzeit verfallen war, sich aufzuraffen. Hier, wo die Stammesunterschiede des Südens und Nordens zu jener Einheit verschliffen und verschmolzen, aus welcher die französische Nationalität erwuchs, hier wo die Landesherzoge erst den Königstitel, dann allmählich eine oberherrliche Stellung über das Ganze erlangten, hier wo überdies die vorausgegangene Zurückhaltung die Aufgaben vermehrt hatten, erschien der Boden für einen energischen Aufschwung günstiger als sonst irgendwo. In den Kreuzzügen hatte die Ritterschaft Franciens einen hervorragenden Ruf gewonnen. Poesie und Wissenschaft fanden nirgends eine lebhaftere Pflege. Namentlich Paris erwuchs rasch zu einem Centralpunkt der Cultur, zu einem internationalen Sitz der Gelehrsamkeit und feinen Sitte, zu einer Weltstadt, welche, wenn auch damals noch weit entfernt von der zu Ende des 13. Jahrhunderts bis zu 200,000 Einwohnern gesteigerten Blüthe, doch schon zu Anfang des 12. Jahrhunderts zu den bevölkertsten Städten Europa's zählte.

Als Abt Suger das Pedum von S. Denis bei Paris erlangte (1121), schwankte Ile de France noch zwischen der Hinneigung zu südlichen (burgundischen) und nördlichen (normannischen) Einflüssen. Die südlichen Distrikte neigten naturgemäss mehr zu den ersteren (Klosterkirche zu Preuilly), die nördlichen mehr zu den letzteren (S. Père zu Chartres). Paris selbst schien einen Mittelweg betreten (S. Martin de Champs) und sich aller Culturerrungenschaften bedienen zu wollen, so weit nur der umfänglichere geistige Horizont der aufblühenden Hauptstadt reichte. Abt Suger wünschte und erholte, wie einst Karl der Grosse, Rath und Hilfe von allen Ländern, mit welchen er in Beziehung gelangt war, selbst nicht vor dem Gedanken zurückschreckend, sich römischer Materialien zu bedienen. So schritt er an's Werk des Wiederaufbaues der alten Abteikirche von S. Denis, deren Façade er 1140 vollendete. Im Wesentlichen unter dem Einflusse von S. Etienne zu Caen concipirt, stellt sie noch ein Uebergangsstadium dar, wobei die spitzbogigen Seitenthüren neben dem rundbogigen Mittelportal noch durch den engeren Raum, die spitzbogigen Fenster darüber jedoch schon lediglich durch ästhetische Erwägungen bedingt erscheinen. Auch die 1140—1141 erbaute Crypta unter dem Chor ist noch fast völlig romanisch. Der in unmittelbarem zeitlichem Anschluss 1141—1144 darübergesetzte Chorbau aber erstand bereits unter consequenter Anwendung des Spitzbogens für Scheidbogen, Fenster und Gewölbe. So vollzog sich hier innerhalb wenig mehr als einem Jahrzehnt eine Entwicklung, zu welcher sonst ein Jahrhundert erforderlich schien.

Und Paris blieb mit diesem Aufraffen keineswegs oder wenigstens

nicht lange vereinzelt. Ein weiter Ring von Bischofsstädten, von Chartres bis in die Champagne und Picardie hinein, begann vielmehr mit dem Centrum an kühnen und glänzenden Bauschöpfungen zu wetteifern, und fast gleichzeitig mit dem durch die Abteikirche von S. Denis gegebenen Signale erhoben sich die Mauern mächtiger Kirchen zu Noyon, S. Germer, Reims und Châlons sur Marne, gleichzeitig mit der zwei Jahrzehnte nach S. Denis begonnenen Kathedrale von Paris die Kathedralen von Laon, Sens und Senlis.

Die 1445 begonnene Kathedrale von Chartres zeigt schon in der Façade, dem einzigen in diese Zeit gehörigen Theile des Ganzen, den Spitzbogen systematisch durchgeführt, und einen riesigen Fortschritt im Vergleich zu der fünf Jahre vorher vollendeten Façade von S. Denis. Nicht weniger Neues bietet die Kathedrale von Noyon (Picardie), nach dem Brande von 1131, mithin vielleicht noch vor S. Denis in Angriff genommen. Doch ist das letztere trotz mehrfach vorkommender romanischer Nachklänge nicht wahrscheinlich, denn während Suger's eingehender Baubericht keine von Noyon ausgehende Beeinflussung verräth, lässt das Verhältniss des Bischofs Balduin von Noyon zu Abt Suger, wie manche Eigenthümlichkeit seines Baues umgekehrt schliessen, dass Balduin seine Kräfte vielmehr von der Bauhütte zu S. Denis bezog. Auch setzen die Querschiffapsiden von Noyon wesentliche Fortschritte des hierin vorbildlichen Neubaues der Kathedrale von Tournai voraus, wie sie an dem letzteren vor 1145 nicht angenommen werden können, da das Domkapitel von Tournai, seit der Zerstörung dieser Stadt mit dem von Noyon verbunden, erst in dem genannten Jahre an seinen alten Sitz zurückkehrte. Uebrigens konnten schon 1153 einige Altäre der Kathedrale von Noyon geweiht werden. Mit dem letzteren Bau gleichzeitig und wohl auch in etwas verzögerter Ausführung der Stiftung von 1136, entstand dann der Neubau der Abteikirche von S. Germer an der Grenze der Normandie, ebenfalls spitzbogige Elemente mit romanischen mischend. Den directen und mehr ausschliessenden Einfluss von S. Denis endlich zeigt der nach der Mitte des 12. Jahrhunderts ganz spitzbogig umgebaute, um 1163 geweihte Chor von S. Germain-des-Prés zu Paris.

Weitere Schritte in der Entwicklung verrathen dann zunächst zwei unter sich verwandte, vielleicht sogar von demselben Architekten herrührende Werke in der Champagne, der Umbau von S. Remy in Reims und der Neubau von Notre-Dame in Châlons sur Marne, der erstere 1164 begonnen und 1181 vollendet, der letztere wohl bald nach dem Einsturze der alten Kirche (1157) in Angriff genommen und 1183 geweiht. Ferner die nach dem Brande von 1152 wieder begonnene

Kathedrale von Sens, welche Schöpfung schon 1164 die Weihung eines Altars ermöglichte und 1175 soweit vollendet war, dass der Architekt abberufen werden konnte. Dann die etwa gleichzeitig mit der letztgenannten begonnene, aber erst 1191 geweihte Kathedrale von Senlis. Den glänzenden Abschluss dieser frühgothischen Gruppe aber bildeten die zwei grossartigsten Anlagen des 12. Jahrhunderts, die Kathedralen von Laon und Paris, die erstere wohl um 1160 begonnen und 1173 in theilweiser Benutzung, die letztere 1163 in Angriff genommen und im Chor 1182 geweiht, beide trotz spärlichen Nachklingens des Rundbogens in Laon und trotz der Eigenthümlichkeit eines geradlinigen Chorabschlusses derselben Kirche unter sich sehr verwandt.

In allen diesen Bauten, deren Beginn kaum drei Jahrzehnte auseinander liegt, prägt sich das Wesen der Frühgothik an den aus dieser Zeit erhaltenen Bautheilen mit genügender Deutlichkeit aus. Es springt zuerst in die Augen, wie sehr die Dimensionen gewachsen waren. Dies entsprach vorab den erhöhten Mitteln und Kräften. Die Kreuzzüge hatten die Opferwilligkeit verallgemeinert und gesteigert. Wer nicht das Kreuz nehmen konnte, wollte anderen Ersatz bieten, theils durch Spenden, theils durch Frohn. Vornehme und Geringe strömten berbei, Suger's Säulenschäfte von den Brüchen auf die Baustätte zu schleppen, und beim Façadenbau zu Chartres gestaltete sich die Arbeit zum freiwilligen Cult. Wo die Mittel der Stifter und kirchlichen Genossenschaften nicht ausreichten, steuerte jeder Besitzende, und wie früher die Klöster, so machten jetzt Diöcesen und Städte die Angelegenheit nicht weniger zur Sache ihres wetteifernden Stolzes, als zu der ihres Herzens.

Die Planbildung geht nicht blos, wie im christlichen Kirchenbau vom Anfang an, vom Innern aus, sondern verfährt dabei zunächst sogar wieder mit grösserer Rücksichtslosigkeit gegen das Aeussere als wir sie in den besten romanischen Leistungen gefunden haben. Dabei machen sich drei Grundzüge von vornherein bemerklich: die Kreuzform des Ganzen, die organische Verbindung des Chorarmes mit dem Langschiff und der doppelthürmige Façadenvorbau.

Die meiste Aufmerksamkeit wurde wie billig der Ausbildung des Chores gewidmet. Dieser gewinnt zunächst an Zusammengehörigkeit mit dem Schiffe dadurch, dass die Kryptenüberhöhung verschrumpft oder ganz wegfällt und die Breiten- wie Höhenmaasse jenen des Schiffes angepasst werden. Mit Ausnahme der rechtwinkligen Chorbildung der Kathedrale von Laon liegt dem sonst apsidalen Abschluss das burgundisch-auvergnatische Schema mit Umgang und Kapellenkranz zu Grunde.

Dabei blieb der Säulenhalbkreis für den Hauptraum, wovon nur die Kathedrale von Sens (Fig. 299) abweicht, welche den Stützenwechsel von Pfeiler und Säulen auch um die Chorrundung herum fortsetzt. Der Umgang tritt in Notre-Dame zu Paris der Fünfschiffigkeit der ganzen Anlage entsprechend gedoppelt auf. Der Kapellenkranz aber erscheint dadurch geschlossener, als in dem burgundisch-auvergnatischen Vorbilde, dass die einzelnen, noch halbkreisförmigen Kapellen in der Regel nur mehr durch eine Pfeilerwand getrennt werden (S. Denis, Noyon, Châlons sur Marne, S. Remy, Senlis). In der Kathedrale von Paris standen sie wohl in der Art der späteren Nachbildung der Kathedrale von Bour-

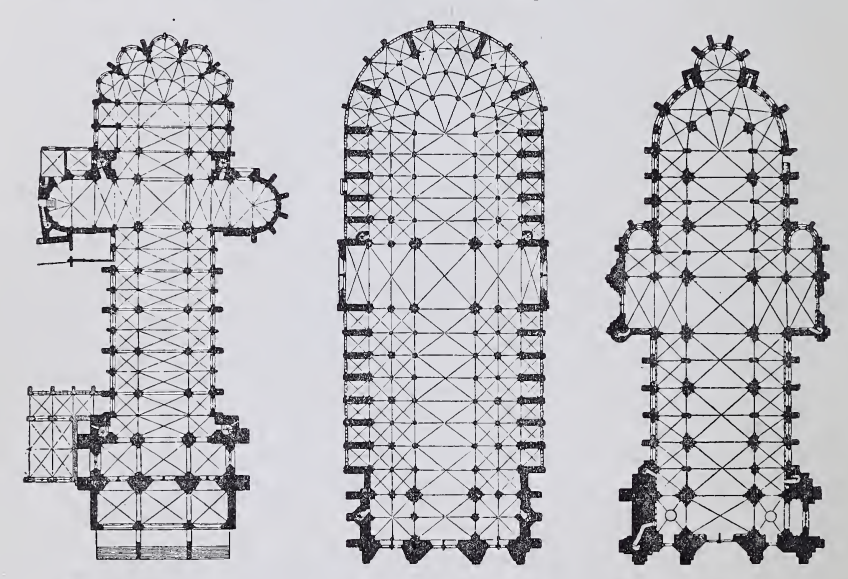


Fig. 297. Kathedrale zu Noyon. Fig. 298. Notre-Dame zu Paris. Fig. 299. Kathedrale zu Sens.

ges des doppelten Umgangs wegen ursprünglich von einander getrennt, und gelegentlich erscheinen sie auch bis auf die Centralkapelle fortgelassen (Sens, Langres).

Das Querschiff findet sich in S. Denis, S. Remy und Noyon, wohl unter Anschluss an die älteren Bauten, noch ziemlich nahe am Chorhaupt, und verhältnissmässig unentwickelt, wobei auch bezüglich des Abschlusses noch so wenig feststand, dass dieser in Noyon nach dem bereits erwähnten unmittelbaren Vorgange der Kathedrale von Tournai und unter dem mittelbaren Einflusse der Kölner Bauschule apsidal hergestellt werden konnte (Fig. 297). Sonst schob sich das Querschiff mehr westwärts, fast bis an die Mitte der Gesammtlänge des Planes vor, blieb aber einschiffig, wenig vortretend und somit von geringer Bedeutsamkeit,

mit Ausnahme der Kathedrale von Laon, wo das Querschiff nicht blos gleiche Bildung mit dem dreischiffigen Langhaus, sondern überdies thurmartige Verstärkungen an den Ecken und an der Ostseite Kapellenansätze erhielt. Die letzteren, durch den fehlenden Kapellenkranz des hier geradlinigen Chorschlusses bedingt und ihn theilweise ersetzend, erscheinen sonst nur noch an der Kathedrale von Sens, welche wenigstens ursprünglich im Chor lediglich über eine Kapelle verfügte und am Querschiffe selbst die Eigenthümlichkeit eines einseitigen östlichen Nebenschiffes darbot.

In der Planbildung des Langschiffes erwuchs einige Unsicherheit durch die Neigung der ältesten gothischen Architekten, die grosse Errungenschaft der romanischen Epoche, den Pfeilerbau, zu Gunsten der Säulenanlage wieder aufzugeben. Wo der Säulenbau in der romanischen Epoche festgehalten worden war, hatte er sich zwar für die Raumbildung, nicht aber für den Aufbau als vortheilhaft erwiesen, so dass sogar die alternirende Anwendung der Säule an den quadratisch oder sechstheilig gewölbten Mittelschiffen, wo doch die geringere Funktion der mittleren Träger zum Stützenwechsel einlud, im Allgemeinen in Abnahme gekommen war. Allein die burgundische Chorbildung mit ihrem Säulenhalbkreise wirkte bestechend und auf die Gestaltung des Langhauses bestimmend ein. Denn da man die harmonische Verbindung des Chores mit dem Langschiff um jeden Preis erstrebte, und die Chorrundung der Pfeileranlage zu widerstreben schien, blieb nichts übrig, als auch das Langschiff der Chorrundung gleichartig mit Säulen zu gliedern, was vielleicht auch als ein Zurückgreifen zu dem Motive der noch erhaltenen karolingischen und romanischen Säulenbasiliken erscheinen mochte. Doch ist nicht erweislich, dass diese Rückkehr zur durchgängigen Säulengliederung von vornherein Prinzip war. Von S. Denis kennen wir in Folge späteren Umbaues die ursprüngliche Gestaltung des Langschiffes nicht sicher, auch würde die Kenntniss aus dem Grunde weniger zur Lösung der Frage beitragen, weil Abt Suger an diesem Theile das bereits Vorhandene thunlichst benutzen zu müssen glaubte. Auch die Absicht bezüglich Chartres ist unbekannt, da damals nur der Westtheil der Kathedrale, die Façade, zur Ausführung gelangte. In Noyon aber finden wir Stützenwechsel von gegliederten Pfeilern und Säulen, und ähnlich begegnet dies auch in Sens, wo übrigens der Mauerdicke entsprechend gekoppelte Säulen alternirend zwischen die gegliederten Pfeiler gestellt waren. Und während in S. Remy die Umbildung der Stützen in Bündelsäulen lediglich als eine bereichernde Umformung des Vorhandenen erscheint, finden sich auch in Notre-Dame zu Châlons

sur Marne eckige Pfeiler mit acht angelegten Halbsäulen verwendet. Erst an den Kathedralen von Paris und Laon ist fast durchgängige Säulenstellung von vornherein Prinzip. Doch kann es nicht wundernehmen, wenn die Bedeutung dieser beiden Bauten bei der Unverkennbarkeit der räumlichen Vortheile cylindrischer Stützen es bewirkte, dass man weiterhin mit Vorliebe bei Säulenstützen blieb oder einen cylindrischen Kern mit halbsäulenförmigen Diensten verkleidete, wodurch ein Compromiss zwischen dem gegliederten Pfeiler und dem Säulenbündel entstand.

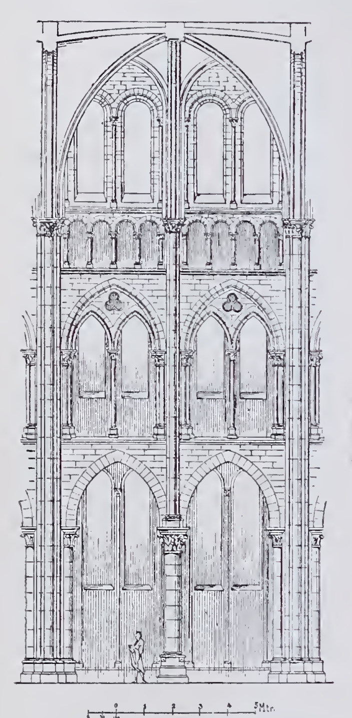


Fig. 300. System der Kathedrale von Noyon.

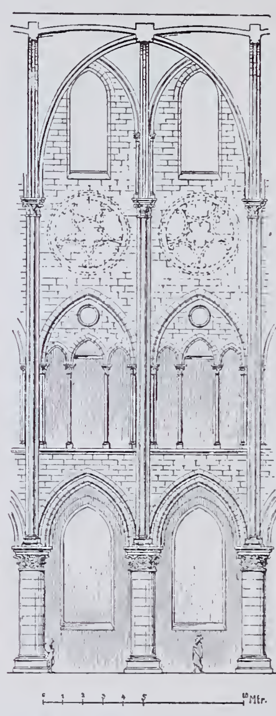


Fig. 301. System von Notre-Dame in Paris.

Von vornherein aber war es dem gothischen Plane eigenthümlich, dass die Westfaçade mit zwei Thürmen angelegt ward, so wie dies übrigens die romanischen und insbesondere die normannischen Kirchenbauten vorgebildet hatten. Dadurch entwickelte sich ein bedeutsamer Abschluss der Seitenschiffe mit stattlicher Umrahmung der Mittelschiffvorhalle und Westempore, welcher der reichen Chorentwicklung ein entsprechendes Gegengewicht und der Eingangsseite eine würdige Haltung und Betonung verlieh.

Der Aufbau im Innern hatte zunächst bei allen genannten Werken das gemein, dass die Säulen und Halbsäulen noch die attische Basis mit dem romanischen Eckblatt, den glatten, wenig verjüngten Schaft wie das korinthisirende Capitäl festhalten. An dem letzteren verschwindet allmählich die romanische Phantastik in figürlichen Darstellungen wie in Verschlingungen, dafür gewinnt das Blattwerk an realistischer

Behandlung, welche sich jedoch vorerst nur schüchtern, hauptsächlich in krauser, knospenartiger Aufrollung der Blattenden, äussert. Die Säulen und Säulenpfeiler sind durchgängig mit spitzen Scheidbogen verbunden, die bei den engergestellten Säulen der Chorrundung entweder nach burgundisch-auvergnatischem Motiv gestelzt oder lanzetförmig, im übrigen häufiger über ein Dreieck mit grösserer Basis als über ein gleichseitiges construirt erscheinen. Die Scheidbogen erscheinen in Noyon glatt und rechtwinklig profilirt, sonst mehrfach noch in romanischen Formen gegliedert. Auf den Capitälen ruhen nach der Seite der Nebenschiffe und des Chorumganges hin die rundstabbesetzten Gurten und Diagonalrippen aller niedrigeren Theile, deren Gewölbe bereits durchgängig im spitzbogigen Rippen- und Kappensystem construirt sind. Nach der Seite des Mittelschiffes aber erheben sich über den Capitälen, wenn sie nicht beim Pfeilerbau schon vom gemeinsamen Pfeilersockel ausgehen, die schlanken, meist aus drei Säulenstäben bestehenden Dienste, welche, bis zum Ansatze des Hauptgewölbes emporschiessend, die Wandfläche des Mittelschiffes vertikal gliedern und auf ihren Capitälchen die Gurten und Rippen des Gewölbes aufnehmen. Das letztere zeigt in den Details eine ähnliche Behandlung wie die Gewölbe der Seitenschiffe, da man aber trotz des Versuchs in Vézelay noch nicht von den annähernd quadratischen Feldern abzugehen wagte, so hielt man im Mittelschiffe noch an dem romanischen System der Verbindung von je sechs Stützen zu einem Gewölbejoch fest, gleichviel ob dies durch Stützenwechsel bedingt war oder nicht. Doch bediente man sich dabei durchaus jenes sechstheiligen Gewölbes, wie es z. B. in S. Etienne zu Caen ausgebildet vorlag, und welches den vierfachen Vortheil der Heranziehung der Mittelstütze zur Gewölbefunktion, der Erleichterung der reducirten Gewölbekappen, der Verminderung der Spannung und somit des Seitenschubs an den vier Hauptansätzen des Gewölbes und endlich der vermehrten Wand- und Gewölbegliederung darbot.

Wie bei dieser Gewölbebehandlung das normannische Vorbild, in spitzbogige Rippenbildung übersetzt, vorwiegend massgebend war, so auch in der Horizontalgliederung der Wandfelder (Fig. 300 u. 301). Denn wie dort öffnete sich nach dem Mittelschiff ein Obergeschoss der Seitenschiffe, die Empore, galerieartig und mit selbständiger Beleuchtung, wobei sich in höchst wirksamer Vermehrung zwei oder drei säulengetragene Arkaden, von einem gemeinsamen Blendbogen überspannt, über jeden Scheidbogen setzten. Und während die normannischen Bauten entweder eine Emporengalerie oder eine Triforiengalerie anwendeten, verbanden die frühgothischen Bauten in der Regel beides, indem sie mit den Tri-

forien die leere Wandstelle des Pultdachansatzes ausfüllten und schmückten, wobei überdies ein schmaler, in die Wanddicke gelegter Laufgang erzielt ward. In die Schildbogen des Gewölbefeldes aber setzten sich die einfachen, masswerklosen Fenster, anfangs zum Theil wie die Triforien noch rundbogig oder gemischt, consequent spitzbogig erst in Notre Dame zu Paris angelegt. In der letzteren Kathedrale waren übrigens statt der Triforien ursprünglich Rundfenster angebracht, welche später ganz geschlossen und beseitigt worden sind, da man die etwas gehäufte Horizontalgliederung in ihrer gedrängten Etagenwirkung empfinden musste. Man liess daher endlich die entbehrlichen Emporgalerien weg, um dafür an Höhe für die Seitenschiffe zu gewinnen, was auch den schlanker werdenden Säulen und Scheidbogen zu gute kam. Dieser in Boscherville schon in normannischem Style vorgebildete Weg wurde unter den gothischen Bauten zuerst in der Kathedrale von Sens betreten, und wird von dem Chor zu Vézelay an allgemeiner.

War demnach das Gesammtergebniss aller von der Frühgothik angewandten Aenderungen im Innern immerhin bedeutend, so erscheinen die Umgestaltungen des Aeusseren, obwohl lediglich Consequenz der Innenentwicklung, doch noch auffälliger. Die vertikalen Theile hatten nämlich durch ihre wachsende Höhe und Schlankheit, wie durch die vermehrten Durchbrechungen der auch dünner gewordenen Wand in demselben Maasse an Stützfähigkeit verloren, als die Anforderungen an dieselbe sich gesteigert hatten. Denn die nicht sehr wesentliche Verringerung des Seitenschubs, wie sie der Spitzbogen dem Rundbogen gegenüber bedingt, war durch die Umwandlung der antiken Kreuzgewölb-Construction in das Rippensystem mehr als aufgewogen worden, indem nun die kuppelartige Gestalt des Gewölbes schräger gegen die Stützen drückte, als dies durch die ineinandergeschobenen Tonnen des alten Systems mit dem mehr senkrecht wirkenden Plus ihrer Last geschehen war. An den beiden Schmalseiten war einerseits durch die Halbkuppel der Apsis, andererseits durch die kräftigen Thurmabschlüsse längst ein Widerlager vorbereitet. Für die Stützung der Langseiten aber lag, abgesehen von dem vereinzelten Versuch, schräg gegen das höhere Hauptgewölbe ansteigender Tonnengewölbe (Münster zu Aachen), nur das früher besprochene südfranzösische Motiv vor, welches das Tonnengewölbe des Mittelschiffs durch die etwas niedrigeren Halbtonnen gestützt zeigt.

Von dem letzteren Verfahren wurde nun offenbar das Strebesystem abgeleitet, welches man jetzt consequent entwickelte. Wie nämlich in der angelehnten Halbtonne die entsprechende Gegenstütze gegen

ein Tonnengewölbe gefunden war, da die Continuität beider sich gegenseitig deckte, so musste jetzt, wo Last und Seitenschub nur mehr auf einzelne Punkte wirkten, die von aussen angebrachte Nachhilfe sich als Pfeilerwerk auch auf Einzelstützen beschränken. Man ging aber mit dieser Auflösung der Halbtonne in einzelne Pfeilerhalbbogen der üblen Folge der südfranzösischen Halbtonnen aus dem Wege, welche, wenn die Strebestützung von Erfolg sein sollte, mit ihrem Widerlager bis zum Gewölbeansatz des Mittelschiffs emporgezogen werden und somit den Fensterraum des Mittelschiffs benehmen musste. Denn da die Strebepfeiler und die von ihnen ausgehenden Halbbogen im Mittel zwischen den Fenstern angelegt wurden, beeinträchtigte ihr zum Theil freistehendes Gerüst den Lichtzugang der Seitenschiffe wie des Mittelschiffs nur in sehr geringem Maasse. Auch konnte bei wesentlich verringerter Baumasse die Stützfähigkeit beliebig vermehrt werden, ohne irgend welchen Verlust für das Innere, welchem nach provençalischem System die unverhältnissmässig hohen, halbtonnengewölbten Seitenschiffe ebenso zwecklos als für den Anblick unerfreulich gewesen waren. Das Stützgerüst aussen aber war leichter durch künstlerische Ausstattung zu einer befriedigenden Erscheinung zu bringen, als die Halbtonnen innen, zumal das Pfeilerwerk in seinem Verticalismus an sich schon der verticalen Tendenz des Ganzen harmonisch entsprach. Ausserdem waren die Rücken der Strebebogen als Ablaufrinnen für das vom Dach des Mittelschiffes strömende Regenwasser zu verwerthen, dessen Aufprall auf den niedrigen Seitenschiffdächern nicht unbedenklich erscheinen konnte, während über die Pfeiler vorragende Wasserspeier die Niederschläge über das ganze Gebäude hinaus entsandten.

Dieses System wurde aber nicht blos an den Langseiten, sondern auch um die Chorrundung herum festgehalten, wodurch sich dieselbe Einheitlichkeit des Ganzen, wie sie im Inneren gewonnen war, auch nach aussen ergab (Fig. 294). Dass die unteren Theile der Strebepfeiler, welche an den Langseiten in mächtiger Stärke weit über die Seitenschiffwände vorsprangen, im Chor als Zwischenwände zwischen den Kapellen benutzt, sich aussen dem Auge entzogen, war dabei nur von Vortheil, weniger die naturgemäss radiante Stellung der Pfeiler und Strebebogen, welche in der perspectivischen Ansicht leicht ein Wirrsal von sich durchschneidenden Linien und einen gerüstartigen Eindruck hervorbringen konnten. Ebenso war es nicht günstig, dass man zunächst noch bei der Halbkreisform nicht blos des Chors, sondern auch des Umganges und der einzelnen Kapellen beharrte, während doch die Strebepfeiler schon deutlich auf Polygonalbildung hinwiesen.

Die meiste Unsicherheit und Unzulänglichkeit äusserte sich am Querschiff. Obwohl man nicht verkennen konnte, dass hier, namentlich bei mehrschiffigen Querbauten, dasselbe Strebewerk wie am Langschiff erforderlich war, vermochte man doch die aus der Kreuzung desselben erwachsenden Schwierigkeiten vorläufig noch nicht zu besiegen. Man suchte sich durch Verstärkung der Vierungspfeiler, durch starke



Fig. 302. Thurm von Saint-Germain zu Auxerre.

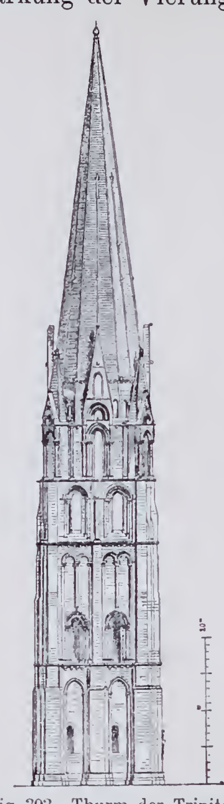


Fig. 303. Thurm der Trinité zu Vendôme.

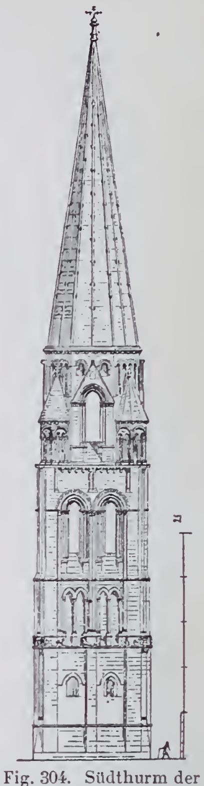


Fig. 304. Südthurm der Kathedrale zu Chartres.

Strebepfeiler an den Ecken jeder Schlusswand, gelegentlich, wie zu Noyon, durch einen apsidenartigen Abschluss nothdürftig zu behelfen, ohne zu dem kreuzförmig angelegten Strebewerk vorzugehen, mit welchem allein das Problem organisch zu lösen war.

Für den Façadenaufbau endlich war, wie schon erwähnt, die schon im normannischen Bau ausgebildete Doppelthürmigkeit mit Verlängerung des Mittelschiffs bis zur Fronteflucht der Thürme Regel. Dabei konnte man von vornherein nicht übersehen, dass folgerichtig auch bei den Thurmanlagen die reine Pfeilerconstruction an die Stelle des kräftigen romanischen Mauerbaues zu treten habe. Schon in jener

Frühzeit, in welcher die Fenster sich noch nicht von der romanischen Rundbogenform loszumachen vermochten, wie an dem aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammenden älteren Thurm der Abteikirche S. Germain zu Auxerre (Fig. 302) findet man den Uebergang von den romanischen Ecklisenen zu den kräftigen Eckstreben, obwohl hier wenigstens in den unteren Theilen keine Wanddurchbrechung dazu drängt. In den ältesten ganz gothischen Thurmanlagen aber, wie an der Trinité zu Vendôme aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Fig. 303), an dem Südthurm der Kathedrale zu Chartres (Fig. 304) und an dem etwa gleichzeitigen Thurm Saint-Romain zu Rouen kommen dazu noch weitere Pfeiler in der Mitte der Thurmwände. Dabei war die Etagengliederung in organischem Zusammenhang mit der Horizontalgliederung des Langschiffes sowohl durch allmähliche Verringerung der Pfeilerstärke vermittelst schräger Einziehung, wie durch ringsum laufende Gesimse und durch Fenstergruppen deutlich ausgesprochen, in der Regel so, dass sie auch mit den Treppenpodesten des Innern correspondirten. Das über die Mittelschiffhöhe emporgeführte Glockenhaus verwandelte den vorher rechteckigen Thurmplan in's Achteck, was an den vorspringenden Ecken der quadratischen Basis Raum zu vier Tabernakeln darbot, welche sich als Nebenthürmchen dem Hauptkörper anlehnten und mit der Spitze ihrer steilen Helme in der Regel noch über das Abschlussgesimse des Achteckes emporragten. Der gleichfalls achteckige Thurmhelm aber, zuweilen unten von vier Giebelwänden (Wimpergen) theilweise maskirt, war nach normannischem Vorgange in so steilem Ansteigen geplant, dass die Steinausführung möglich und die Steilheit der Mittelschiffdächer noch entsprechend überboten wurde. Die oberen Theile gaben zu reicher und zierlicher Ausstattung willkommene Gelegenheit, indem man die oberen Fensterdurchbrechungen vermehrte und vergrösserte, die Eckthürmchen als luftige Baldachine aufführte und die Helmrippen und Steilgiebel mit den sogenannten Krabben in der Gestalt jener Blattknospen des frühgothischen Capitäls schmückte (Senlis). Durch diese Bereicherungen wurde aber ebenso dem ästhetischen Gesetz der Vermehrung der Glieder nach oben Genüge geleistet, wie der statischen Anforderung durch die vermehrte Durchbrochenheit und Erleichterung. Auch erlangte dadurch der üppige Reichthum der Portalbildung unten sein entsprechendes Gegengewicht, wenn es auch zunächst noch nicht gewöhnlich war, die Seitenportale in den Thürmen selbst anzubringen. Uebrigens waren im 12. Jahrhundert die Portale noch keineswegs weit über die von der romanischen Periode geschaffenen Grundlagen hinausgegangen und unterschieden sich von ihren Vor-

gängern in der Regel nur durch den spitzbogigen Abschluss, wie auch die übrige Behandlung der Mittelschifffronte noch wenig von der romanischen Behandlung abwich.

Bei dem Wachsen der Thurmdimensionen aber war es natürlich, dass man im Gegensatz gegen die romanische und insbesondere rheinländische Vorliebe für zahlreiche Thurmanlagen sich auf Zweithürmigkeit der Kirchen beschränkte, und namentlich auch den Vierungsthurm allmählich beseitigte. Gelangten doch selbst die zwei Façadenthürme nur mehr in seltenen Fällen zur Vollendung, oder erst zum Theil in viel späterer Zeit. Auch hatte sich nach den Anlagen von S. Denis und der Kathedrale zu Chartres die Bauführung insoweit geändert, dass nicht mehr der Anfang mit der Westseite (Façade), sondern mit dem Chor gemacht zu werden pflegte. Damit aber verschoben sich die den Schluss bildenden Façaden und Thurmbauten der meisten besprochenen Kathedralen und Abteikirchen in das 13. Jahrhundert und sonach schon in das zweite Stadium der gothischen Entwicklung.

War schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die Bauthätigkeit in und um Ile de France eine ungemein rege und erfolgreiche gewesen, so stellte die seit dem dritten Kreuzzug bis zum Ende der Regierung Ludwig's IX. (1190—1270) gesteigerte religiöse Begeisterung Aufgaben von noch wachsender Bedeutung und Zahl. Die Erfahrungen des ersten halben Jahrhunderts der neuen Bauthätigkeit hatten so vielseitige Belehrung dargeboten, dass schliesslich die traditionellen Archaismen gebrochen, und die Unsicherheiten und Unvollkommenheiten behoben erschienen. Ohne der Mannigfaltigkeit Eintrag zu thun und die Thätigkeit in eine fertige Schablone zu bannen, waren doch die Versuche zu Gesetzen gediehen, das Verständniss nicht mehr tastend, sondern voll und bewusst, der statische Calcul gesichert, das Schönheitsgefühl und der Geschmack gereinigt und gereift. Kein Wunder, dass daraus ein Aufschwung erwuchs, welcher das System zwar nicht zum Abschluss, aber zu seinem Höhepunkt führte.

Den Reigen der hierher gehörigen Werke eröffneten die Kathedrale von Soissons, im südlichen Kreuzarm zwar schon nach 1175 begonnen, aber in ihren Haupttheilen erst zu Anfang des 13. Jahrhunderts ausgeführt, und der nach dem Brande von 1195 wiederaufgenommene Bau der Kathedrale von Chartres, im Wesentlichen 1220 vollendet. Weiterhin folgten die in die Zeit von 1212—1241 fallende Choranlage der Kathedrale von Reims, deren Vollendung sich bis zum Ende des Jahrhunderts verzögerte, die von 1220—1288 erbaute Kathedrale von Amiens und die 1225—1269 entstandene Choranlage von Beauvais,

nach dem Einsturz von 1284 etwas modificirt erneuert. Diesen leitenden Hauptwerken, welche man die Repräsentanten des Höhenpunktes der gothischen Entwicklung nennen kann, steht zur Seite die Kathedrale von Bourges (Fig. 294), deren Neubau zwar schon 1172 beschlossen war, wie auch Notre-Dame zu Paris zu ihrer fünfschiffigen Planbildung wie zu ihrer Choranordnung das Vorbild darbot, welche aber doch erst vom Anfang des 13. Jahrhunderts an zur Ausführung gelangte. Ferner die von 1208—1223 im Chor ausgeführte Kathedrale von Troyes, deren Kreuzschiff jedoch erst 1314 und deren Langschiff sogar erst 1429 zum Abschluss gelangte. In den Anfang des 13. Jahrhunderts fallen dann auch die Choranlagen der Kathedralen von Auxerre, von Saint Omer und von Le Mans. Das Langschiff von Saint Denis erfuhr 1231—1281 den noch bestehenden Umbau, wohl gleichzeitig mit der Kathedrale von Tours, deren Wiederaufbau nach dem Brande von 1168 sich um ein halbes Jahrhundert verzögert zu haben scheint, und mit der Abteikirche Saint Julien daselbst. Endlich stammen die nach dem Brande von 1230 völlig neugebaute Kathedrale von Chalons sur Marne, wie der 1230—1251 an das romanische Langschiff der Kathedrale von Cambray angesetzte Chor aus dieser Zeit.

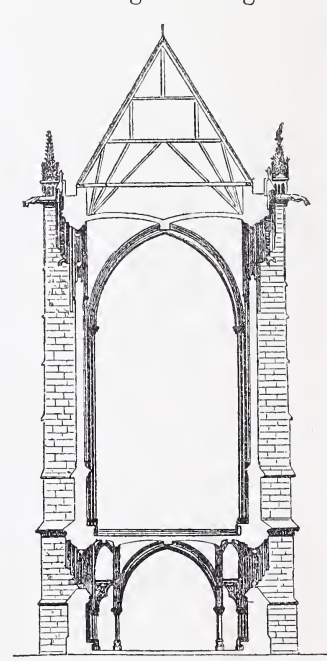


Fig. 305. Sainte Chapelle zu Paris.

Auch kleinere Kloster- und Stiftskirchen, Schlosskapellen und selbst gewöhnliche Pfarrkirchen eiferten dem Vorbilde der genannten Kathedralen und Abteikirchen nach, ja boten selbst durch zweckliche und örtliche Eigenthümlichkeiten Anlass zu mancher abweichenden Lösung. Die Klosterkirche von S. Nicaise in Reims, von 1229 an gebaut, während der Revolution abgebrochen, aber in Zeichnungen erhalten, muss unter dem Vollendetsten genannt werden, was die Gothik überhaupt geschaffen. Vor allem bemerkenswerth aber ist die Perle aller Schlosskapellen, die 1243—1251 entstandene Sainte-Chapelle zu Paris (Fig. 305), ein einschiffiger Bau mit niedrigem Untergeschoss, ausgezeichnet durch so tadellose Verhältnisse und so geschmackvolle Details, dass sich ähnliche Anlagen der Zeit, wie die Schlosskapelle von Saint Germain en Laye oder die Marienkapellen von S. Germain-

des-Prés in Paris und von Saint Germer in der Picardie der Abhängigkeit von diesem Musterwerke nicht wohl entschlagen konnten. Doch lässt sich nicht leugnen, dass auch die Vorboten der Entartung schon in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts sich bemerklich machen. So in der Stiftskirche von S. Urbain in Troyes, mit welcher Papst Urban IV. 1261—1264 das Haus, in dem neben der väterlichen Schusterwerkstätte seine Wiege gestanden, ersetzte.

Lässt sich auch unschwer erkennen, wie alle Thätigkeit von den Hauptbauhütten der Kathedralen von Paris, Laon, Noyon, Chartres, Reims und Amiens ausströmte, so zeigt sich doch die schöpferische Kraft ungleich persönlicher und individueller, als sie vielleicht jemals vorher gewesen. Während wir an den Bauten der gothischen Frühzeit nur wenige Namen, wie Abt Suger oder Guillaume von Sens, nachzuweisen vermochten, treten nun auch mehrere Meisternamen auf. So Ingebramus, der zu Anfang des 13. Jahrhunderts an der Abtei zu Bec und an der Kathedrale zu Rouen thätig war, Hugo li Bergier († 1263), der hochbegabte Schöpfer von S. Nicaise zu Reims, Peter von Montereau († 1266), der feinfühlige Baukünstler der Sainte Chapelle und der Marienkapelle von Germain-des-Prés in Paris, Eudes von Montreuil († 1289), der Architekt der schon im 16. Jahrhundert verbrannten Franziskanerkirche zu Paris, Robert de Coucy, der Erbauer der Kathedrale von Reims und Nachfolger Bergier's in S. Nicaise daselbst. Von der Kathedrale von Amiens kennen wir sogar drei vor 1312 thätige Architekten, Robert de Lusarches, Thomas de Cormont und Meister Renaud, des letzteren Sohn. Das meiste Interesse für uns hat der Picarde Villard de Honnecourt, an dem 1230 begonnenen Chor von Cambrai beschäftigt, durch sein in der Nationalbibliothek zu Paris bewahrtes Skizzenbuch*).

Die Berufung bewährter und bewunderter Meister mit ihrem Bauhüttenpersonal erleichterte auch die Ausbreitung der neuen Bauweise in die Nachbarprovinzen. Dabei überrascht vor Allem das Zögern jenes Landes, von welchem doch so wichtige Anregungen ausgegangen waren, nämlich der Normandie. In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts hatten sich dort nur vereinzelte Regungen des Ueberganges gezeigt. Die Abteikirche von Fécamp, 1170—1181 im Chor vollendet, ist noch ohne gothische Einflüsse begonnen, in Chor und Querschiff überwiegend normanno-romanisch geblieben und erst in den dem 13. Jahrhundert angehörigen westlichen Theilen entschieden gothisch. Auch die nach 1186 bis 1226 erbaute Abteikirche zu Eu zeigt ein ähnliches Festhalten am

*) J. B. Lassus et A. Darcel, Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIme siècle. Paris 1858.

Romanischen, doch erscheinen die frühgothischen Einflüsse im Chor verhältnissmässig stärker. Die letzteren vermehren sich unter entschiedener Benutzung der Motive von S. Remy und Noyon an dem bald darauf entstandenen Chor der Abteikirche S. Etienne in Caen, doch finden sich daran noch viele normannische Nachwirkungen oder vielmehr Spuren der Rückwirkung von England, das durch den Bau der Kathedrale von Canterbury früher zu directer Benutzung französischer Gothik gelangt war. Mit weniger Reserve erschliesst sich die 1207 begonnene Kathedrale von Rouen den gothischen Einflüssen der benachbarten französischen Gebiete, wie dies schon der Chor mit seinen drei halbkreisförmigen Kapellen und hohen Maasswerkfenstern zeigt, aber erst nachdem in den Kathedralen von Louviers und von Lisieux, die erstere 1226 geweiht, die letztere in demselben Jahre begonnen, ein wiederholter Rückschlag eingetreten, ergiebt sich die Normandie mit der 1250 begonnenen Kathedrale von Coutances dem vollendeten französischen Styl, der dann seit der Vereinigung der Normandie mit Frankreich überhaupt nicht mehr vermieden werden konnte.

Auch das andere Land, in welchem wir die nächsten Vorbereitungen zum gothischen Style gefunden, nämlich Burgund, schloss sich den Fortschritten Franciens nur zögernd an. Man folgte den Spuren der älteren Theile von Vézelay und Autun, einerseits im spitzbogigen Tonnen-, anderseits im rundbogigen Kreuzgewölbe fortbauend, und blieb unter nur theilweisem Heranziehen des Spitzbogens im ganzen 12. Jahrh. auf der Schwelle der gothischen Entwicklung stehen. Die ersten directen Einflüsse verrathen der Chor von Vézelay (1198—1206?) ebenso wie die nahen Kirchen von Montreal und Pont Aubert namentlich unter Einwirkung der angrenzenden Diöcese Auxerre. Aber selbst Notre-Dame zu Dijon, um 1230, mithin in der Zeit der Hochblüthe der französischen Gothik begonnen, verräth noch ein durch die Selbstbewusstheit des sicher burgundischen Architekten höchst anziehendes Schwanken, welches in der einheimischen Planbildung namentlich der Vorhalle einen ungewöhnlichen Reiz entfaltet, der auch durch die nahezu vollendete Restauration nicht verwischt werden konnte. An Burgund klammert sich nach wie vor die Westschweiz, wie die 1275 geweihte Kathedrale von Lausanne und die gleichzeitige von Genf beweisen.

In Südfrankreich, wo es an verwandten Grundlagen und Vorstufen mehr als in der Normandie und in Burgund fehlte, war die Gothik reine Importsache, für welche sich auch nach den Albigenserkriegen fruchtbarer Boden eröffnete. Doch entschlug man sich schwer des gewohnten Tonnengewölbes und der rechteckigen Pfeilerbildung. Im

Rhônegebiet ist noch im 13. Jahrhundert der romanische Styl überwiegend, wenn auch die Kathedrale der übrigens stets stark von Burgund beeinflussten Stadt Lyon schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts sich zu entschiedener Concession bequemte. Leichter vollzog sich der Uebergang in den westlichen Theilen (Languedoc), wo die Gothik durch die französischen Siege zu gewissermassen gewaltsamer Einführung gelangte. Die Abteikirche S. Paul und die Kathedrale zu Narbonne, die letztere durch ihre colossalen Dimensionen nie über den Chor hinaus gediehen, sind immerhin bedeutsame Schöpfungen,

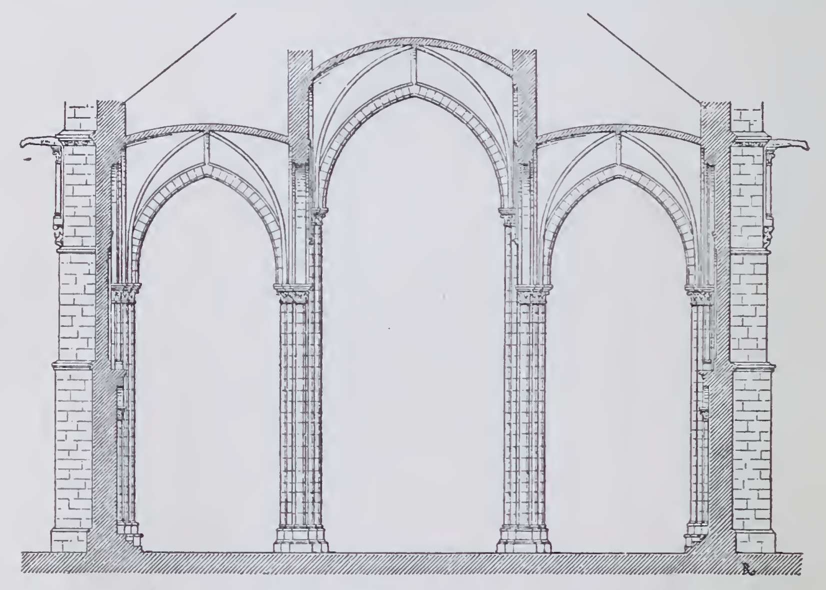


Fig. 306. Querschnitt des gothischen Theiles der Kathedrale zu Poitiers.

denen sich die Kathedrale von Beziers und die Abteikirche S. Nazaire zu Carcassone würdig anschliessen. Ebenso wie mit der Kathedrale von Narbonne verhält es sich mit der ihr stylverwandten Kathedrale von Clermont-Ferrand, 1248—1390 zunächst unter Leitung des Architekten Jean de Campis erbaut. Wir finden an dem Bau nicht blos nordfranzösische Schule, sondern das Werk eines wahrscheinlich aus Francien berufenen Architekten. Vergleicht man aber die Kathedrale mit dem selbständigen Bau von Notre-Dame-du-Port daselbst, so empfindet man nicht blos den vollständigsten Bruch mit allen künstlerischen Anschauungen, wie sie in der Auvergne bis zum 13. Jahrhundert geherrscht, sondern fühlt auch deutlich genug, dass in der Zwischenzeit das Land französische Provinz geworden.

Noch ehe aber der Süden Francien unterworfen ward, war der

Westen mit der Hand Eleonore's in den Besitz des englischen Königs Heinrich's II. und seiner Nachfolger gelangt. Kein Wunder, dass dadurch die mit dem 13. Jahrhundert in Aufnahme kommende Gothik einen normannisch-englischen Beigeschmack erhielt. Doch zeigt der Chor von S. Maurice in Angers, welcher 1225—1240 dem romanischen Bau angefügt wurde, noch so wenig gothische Einflüsse, dass man diese Sprödigkeit in der Zeit so hoher Entwicklung der unmittelbaren Nachbarprovinzen nur durch bewusstes Widerstreben erklären kann. Die merkwürdige Kathedrale zu Poitiers anderseits, das einzige grössere Beispiel einer Hallenkirche in der Nordhälfte Frankreichs, übrigens in den 1162 begonnenen Osttheilen noch durchaus romanisch, hat die annähernd gleiche Schiffhöhe gewissen südlichen Anlagen entlehnt und in den gothisch ausgeführten Theilen beibehalten (Fig. 306). Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts finden wir allerdings auch im Westen ein Fortschreiten des mittelfranzösischen Einflusses, wie dies die hierhergehörigen Theile von S. André in Bordeaux, namentlich aber die 1270 begonnene Kathedrale von Limoges zeigen. Aber zugleich behaupten sich manche dem Landesgebrauch eigenthümliche Züge, namentlich in jenen Landstrichen, wo der Mangel an Haustein und die Gewöhnung an den Ziegelbau besondere Anforderungen stellte. So die in Aquitanien länger als in der Provence festgehaltene Einschiffigkeit der Anlagen, welche in den westlichen Gebieten sich unmittelbar an die einschiffigen Kuppelkirchen der romanischen Periode anlehnen. Dabei stellte sich die Uebung ein, die der Spannweite des Gewölbes entsprechend starken Strebepfeiler nach Innen zu ziehen und zu Kapellen der Langseiten zu gestalten, was in der Kathedrale zu Alby Veranlassung gab, über dem Kapellenkranze eine stattliche Empore herumzuziehen, deren Kreuzgewölbescheitel nahezu die Höhe des Mittelschiffes erreichte und die Einheitlichkeit der Bedachung nach Art der Hallenkirche von Poitiers gestattete (Fig. 307). Auch die Massigkeit aller Mauertheile, wie sie Alby zeigt, steht nicht vereinzelt, wenn sie auch hier besonders auffällig erscheint. Denn das Donjonartige des Thurmes kehrt an mehren Bauten

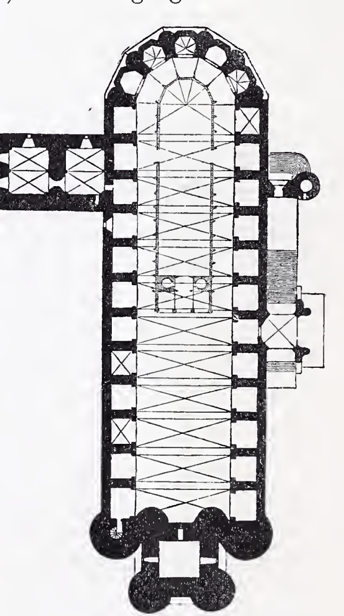


Fig. 307. Grundriss der Kathedrale zu Alby.

des Südwestens wieder, wie denn nicht blos die Kathedralen von Narbonne und Beziers, sondern zahlreiche Pfarr- und Klosterkirchen ganz den Eindruck von Festungswerken gewähren. Dass aber die Behandlung nur noch einfacher werden musste, wenn, wie es mehrfach vorkam, das Mauerwerk statt in Backstein in Kieselschichten hergestellt wird, versteht sich von selbst.

Alle diese Provinzen waren übrigens auf die Entwicklung des Styles von wenig Einfluss, und im ganzen 13. Jahrhundert stehen die nördlichen Binnenländer Frankreichs in dieser Beziehung leitend da. Wir finden dabei durchaus eine logische Fortentwicklung der schon in der

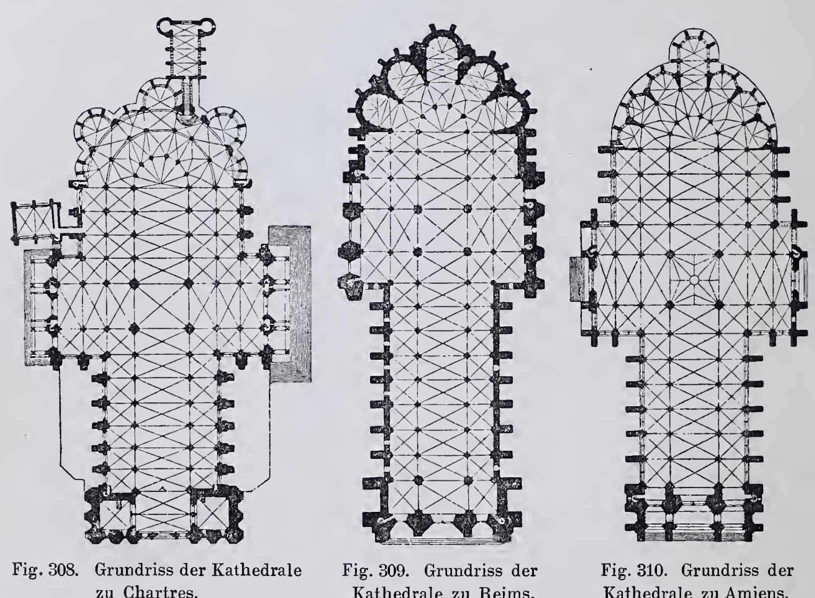


Fig. 308. Grundriss der Kathedrale zu Chartres.

Fig. 309. Grundriss der Kathedrale zu Reims.

Fig. 310. Grundriss der Kathedrale zu Amiens.

Frühgothik des 12. Jahrhunderts gegebenen Grundzüge. Schon der Plan giebt mehr eine Rectificirung und Abgleichung als eine wesentliche Umgestaltung. Im Chor bleibt der Umgang mit Kapellenkranz, nur setzen sich mehr und mehr die polygonalen Chor- und Kapellenschlüsse an die Stelle der halbkreisförmigen. Das Vorbild von Notre-Dame in Paris drängte dann zur Verdoppelung der Seitenschiffe und des Umganges. Allein nur in seltenen Fällen (Chartres [Fig. 308], Le Mans) entschloss man sich zu der Complicirtheit, welche sich hierbei aus der radianten Erweiterung der Stützenabstände am Chorhaupt ergiebt; in der Regel zog man es vor, den Chor nur in seinen geradlinigen Theilen fünfschiffig anzulegen, an der Rundung aber schon den Kapellenkranz an die Stelle des äusseren Umganges zu setzen und lieber die Kapellen zu vertiefen

(Reims, Amiens, Fig. 309 u. 310). Auch für die den Kathedralen so wünschenswerthe Erweiterung des Presbyteriums hatte Notre-Dame in Paris das sachentsprechendste Beispiel gegeben, indem man dort das Querschiff fast in die Mitte der ganzen Länge legte. Das blieb denn von nun an die Regel, wodurch auch bei ausreichendem Chorraum das Querschiff den Laien freigelassen werden konnte. Wo man zu der früheren Anordnung einer kurzen Chorseite zurückkehrte, wie an der Kathedrale zu Reims, musste man das Querschiff zum Chor ziehen, was freilich damit leicht zu motiviren war, dass man den Chorraum fünfschiffig, das Uebrige dagegen dreischiffig anlegte, wodurch der Chorraum eine der Querschifflänge annähernd gleiche Breite gewann. Auch wurde es Regel, den Querbau (Transsept) dreischiffig und somit dem Langschiffe ganz ähnlich zu gestalten, wodurch das Ganze weit harmonischer und die Kreuzgestalt deutlicher wurde als vorher. Statt zu der unzulänglichen Halbheit mit einschiffigem, wenig vortretendem Querschiff, wie an Notre-Dame, entschloss man sich ausnahmsweise lieber zum gänzlichen Fallenlassen des Transseptes, wie z. B. in der sonst der Pariser Kathedrale am nächsten stehenden Kathedrale von Bourges. In diesem Falle ergab sich die gleichartige Erstreckung des Ganzen wie die gleiche Höhe von einem Ende der Anlage zum anderen von selbst, freilich auch eine Monotonie, die wenigstens aussen an die Gleichartigkeit der Langseite eines Peripteros erinnerte (Fig. 294).

Was den Aufbau betrifft, so gewannen zunächst die Säulen des Innern eine veränderte Gestalt. Die glatte Säule wird nämlich fast allenthalben aufgegeben, allein nicht um den Pfeiler wieder in sein Recht eintreten zu lassen, was unter den grösseren Bauten nur an den Kathedralen von Troyes und Rouen, in achteckiger Form alternirend mit Rundsäulen an der Kathedrale zu Chartres geschehen ist. Sonst beschränken sich die pfeilerartigen Stützen auf jene Stellen, welche eine aussergewöhnliche Stützkraft erfordern, wie unter der Vierung und unter den Thürmen. Da man aber das Unorganische der frühgothischen Uebung, die Dienste des Mittelschiffs erst über den Säulencapitälen entspringen zu lassen, erkannte, zog man jetzt die Dienste, wie am romanischen Pfeiler, bis auf den Boden herab, indem man die Säule mit Vorlagen von Dreiviertelsäulchen umkleidete. Diese allmählich von vier auf acht und vielleicht zuerst an der Kathedrale von Le Mans auf zwölf vermehrt und, je nachdem sie bis zu dem Gewölbeansatz des Mittelschiffes oder bis zu den Scheidbogen und zu dem Gewölbe der Seitenschiffe emporstiegen, von verschiedener Höhe, verbargen endlich den Säulenkern fast völlig, so dass schliesslich auch die Ausführung seines eigenen Capitäls

unthunlich wurde. Das sich ergebende Säulchenbündel aber konnte sich dadurch nur um so schärfer ausbilden, dass man schliesslich die schmalen, noch sichtbar bleibenden Streifen des Säulenkernes canellurartig auskehlte (Langschiff von S. Denis), wodurch ein höchst lebendiges und graziöses Spiel von wechselnden Rundstäben und Hohlkehlen entstand, und durch die dazwischen übrig bleibenden Kanten auch einige Annäherung an den umsäulten Pfeiler sich vollzog.

Wenn aber die nunmehr den einzelnen Säulchen zufallende Capitälbildung wirksam und der überschlanken Schafthöhe entsprechend werden sollte, musste das niedrige Verhältniss des Capitäls aufgegeben werden, welches man von der romanischen Epoche überkommen hatte.

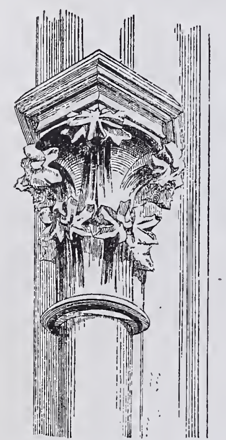


Fig. 311. Capitäl vom Anfang des 13. Jahrh.



Fig. 312. Capitäl von Sainte-Chapelle zu Paris.

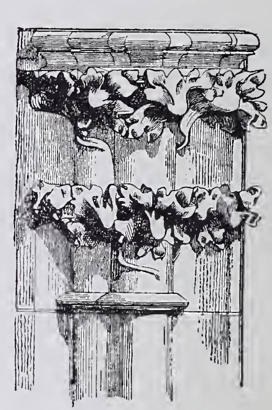


Fig. 313. Capitäl vom Triforium der Kathedrale zu Limoges.

Der korinthisirende Kelch wurde daher mehr oder weniger gestreckt, und Höhe wie Stützfähigkeit durch eine mehrgliederige Platte gesteigert, welche auch durch eine polygonale oder kreisförmige Gestaltung zur Aufnahme der gegliederten Rippen geeigneter gemacht wurde. Namentlich aber veränderte sich der plastische Schmuck des Kelches. Man hatte zwar schon in der frühgothischen Zeit den Uebergang von dem conventionellen Laubwerk in ein mehr realistisches verspürt. Doch blieb man bei einer mehr knospenartigen Bildung stehen, welche, wie dies die Erscheinung aufbrechender Frühlingsvegetation mit sich bringt, der individuellen Pflanzendarstellung wenig Raum gab. Um 1240 aber verschwinden nicht blos die traditionellen Blattformen, sondern auch die Kräutermotive, und es treten bewusste und naturalistisch behandelte Laubformen von Bäumen (Eiche, Ahorn, Feige, Buche) oder von Sträuchern (Lorbeer, Wein, Rose, Himbeer, Stechpalme) an deren Stelle.

Dabei legen sich die Zweige immer loser und freier an den Kelch, nicht mehr aus dem Architekturglied herauswachsend, sondern ihre Stengelenden frei zeigend und gleichsam hingeklebt. Der Mangel an architektonischer Anordnung wie an Verbindung brachte es aber mit sich, dass dieser Schmuck von gesunder Stylisirung sich mehr und mehr entfernte.

War mit dieser Ausbildung der Stützen ein ebenso reichgegliederter als einheitlicher Charakter gewonnen, wesentlich erhöht durch die von den Basen bis zum Gewölbeansatz des Mittelschiffes emporsteigenden Dienste, so gewann die Einheitlichkeit noch weiter durch das Aufgeben des sechstheiligen Gewölbes, welches noch immer an den Stützenwechsel der romanischen Epoche erinnert hatte. Die gothische Gewölbeconstruction ermöglichte ja das Abgehen von dem quadratischen Gewölbeplan, da erstlich das Rippengewölbe von dem im römischen Kreuzgewölbe liegenden Bann befreite, ferner der Spitzbogen jede beliebige Scheitelhöhe erlaubte, und endlich das Stützwerk der Strebepfeiler und -Bogen von dem Seitenschub nicht mehr zurückschrecken liess, der sich allerdings nach den Schmalseiten des Gewölbefeldes hin wesentlich vermehren musste. Dadurch aber gelangte man wieder zu völlig gleichen Werthen und Funktionen aller Stützen. Was dabei an rhythmischem Wechsel verloren ward, das wurde durch die Verdoppelung der Gewölbejoche an perspektivischer Wirkung wieder gewonnen, wie auch die Befreiung von dem Zwange günstig war, welcher der vorherigen Stützenpaarung anhaftete. Namentlich aber gewann man durch die reichere und feinere Gliederung der Gurten und Rippen, in welchen sich das Linienspiel der Stützen in entsprechender Verfeinerung und Schärfung fortsetzte.

Die Wände des Mittelschiffes erlangten eine höchst vortheilhafte Vereinfachung durch den Wegfall der Emporen. Von der vierfachen Horizontalgliederung, wie sie die Frühgothik aus dem Normannischen überkommen, konnte das Obergeschoss der Seitenschiffe, die Empore, nur bei aussergewöhnlichen Anlässen von Nutzen sein, während es auf das Erdgeschoss derselben drückte und die Triforien wie die Oberfenster des Mittelschiffes ungebührlich in die Höhe schob. Bei Weglassung der Emporen konnten nun die Seitenschiffe höher gebildet werden, und es ergab sich trotzdem bei gleicher Gesammthöhe noch Raum zu nicht allzu gedrückten Triforien wie zu einer umfänglicheren Fensteranlage.

Jetzt erst vermochte auch das Fenster, vorher fast völlig schmucklos und allzueng an das Gewölbe gedrückt, über die unreife Gruppenbildung hinaus und namentlich zu der dem gothischen Gliederungssinne entsprechenden Masswerksbildung zu gelangen. Zunächst wurden, wie

an der Kathedrale von Bourges (Fig. 315), zwei oder drei enganeinandergeschlossene Fensterausschnitte durch eine Archivolte verbunden, in deren Bogenfeld noch ein Kreisfenster angebracht ward. Dann vergrösserte man dieses, soweit es der Raum gestattete, und schnitt auch die noch übrig bleibenden Wandzwickel aus, so dass nur mehr rippenartige Umfassungen (Masswerk) stehen blieben, wie auch die senkrechten Wandstreben zwischen den Fenstern zu dienstartigen Säulchenpfeilern verschrumpften. So vielleicht zuerst an der Kathedrale von Reims. Endlich wiederholte man dasselbe System in jeder Gruppe zweimal, so dass sich, wie wir dies an der Kathedrale von Amiens und im Langschiff der Abteikirche von Saint-Denis (Fig. 316 u. 317) finden, vier Spitzbogenfenster mit drei Rundfenstern und den entsprechenden Zwickelausschnitten verbanden und die ganze über das Pultdach des Seitenschiffes sich erhebende Wandfläche in eine Fenstergruppe verwandelte. Nachdem sich endlich unter Zugrundelegung der sog. Passformen der Kreise auch die Spitzbogen der senkrechten Fenstertheile durch Zacken aus Kreisbogen, die sog. Nasen, noch weiter belebt hatten (Sainte Chapelle), finden wir in der Masswerkbildung den Höhenpunkt erreicht, der weiterhin nur mehr durch geometrische Spielereien überboten werden konnte.

Die Freude an dem so überaus glücklichen Ergebnisse der Fensterbehandlung, welche, abgesehen von ihrem wirksamen Steinzierwerk, insbesondere auch der Glasmalerei ein prunkvolles Feld eröffnete, mochte zugleich zu weiterer Ausbildung der Triforien anregen. Wenn man nämlich die Fenstersäulchen schon von der Basis der Triforien aus beginnen und überhaupt die Gliederung der letzteren der Anordnung der Fenstergruppen entsprechen liess, so konnte wenigstens ein gewisser Zusammenhang zwischen beiden hergestellt werden, selbst wenn man des ausserhalb befindlichen Dachstuhls der Seitenschiffe wegen dem schmalen Laufgang der Triforien nur den Charakter von Blindfenstern zu verleihen vermochte. Doch konnte auch hierin Rath geschafft werden, wenn man sich entschloss, die Seitenschiffdächer statt in pultartiger Construction nach innen abgewalmt oder sonst in der Art herzustellen, dass die Wasserabfuhr ermöglicht blieb. Freilich war das schon eine zu weit gehende Concession an den Effekt und an das Streben nach Wanddurchbrechung, obgleich nicht zu leugnen ist, dass die dadurch erzielte Vergrösserung des Fensters, wie sie zuerst im Schiffe der Abteikirche von Saint-Denis versucht wurde, den lichten und leichten Eindruck unendlich steigerte und das Triforienglied der den geblendeten Theilen immer anhaftenden Halbheit enthob. Indess war der Schritt, wenn auch consequent, doch

zu gewagt, und die technische Schwierigkeit zu gross, als dass diese Gestaltung häufig über die Chorpartie hinausgeführt worden wäre.

Der mit dem wachsenden Gelingen immer mehr angespornte Wetteifer äusserte sich auch in den stetig gesteigerten Dimensionen und namentlich Höhenverhältnissen. Die beiden normannischen Vorläufer S. Etienne und Trinité zu Caen hatten sich auf die relativ geringe Höhe von 15 und 18 m beschränkt. Notre-Dame zu Chalons erhebt sich

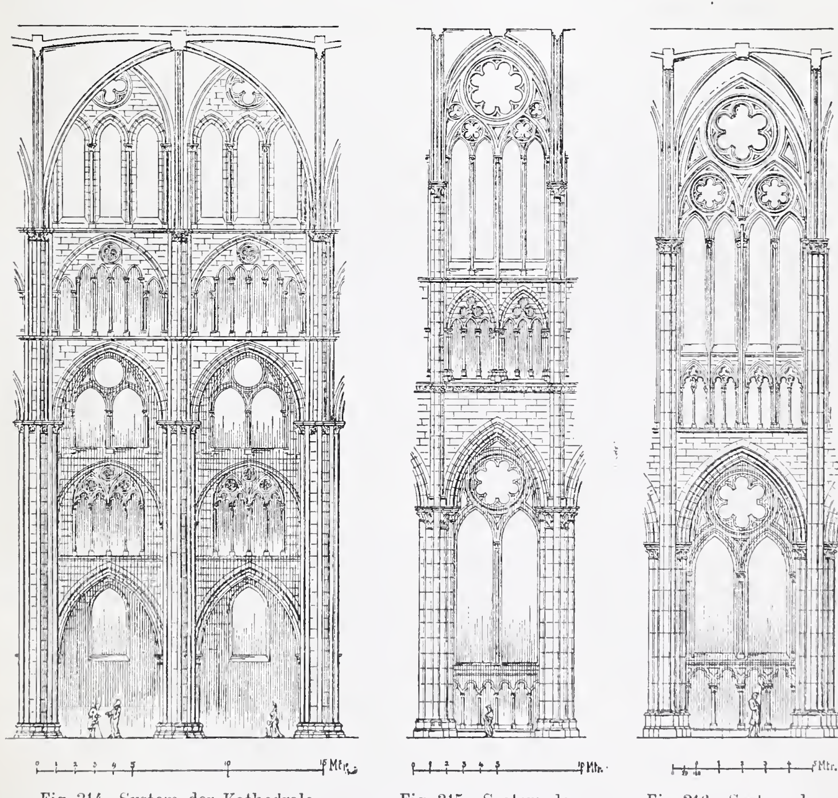


Fig. 314. System der Kathedrale zu Bourges.

Fig. 315. System der Kathedrale zu Amiens.

Fig. 316. System des Mittelschiffes der Abteikirche zu S. Denis.

nur zu 21 m Mittelschiffhöhe, wie auch die Kathedrale von Laon und die zu Sens bei 25 und 27 m Scheitelhöhe das Verhältniss der doppelten Höhe zur Breite gar nicht, die $32^1/_2$ m hohe Kathedrale zu Chartres nur wenig überschreitet. Nachdem aber das 32 m hohe Mittelschiff von Notre-Dame zu Paris bei nur 11 m Weite fast die dreifache Höhe erreicht hatte, wird dieses Verhältniss noch überboten durch die 35 m hohe Kathedrale von Reims, die 39 m hohe von Amiens und die 44 m hohe von Beauvais, welch letztere freilich die höchstgesteigerte Anlage Frank-

reichs blieb, da ihr frühzeitiger Einsturz vor weiteren Ueberanstrengungen zurückschreckte.

Da aber diese emporstrebende Tendenz einerseits mit zunehmender Wanddurchbrechung, anderseits mit wachsender Schlankheit der Stützen Hand in Hand ging, musste Alles aufgeboten werden, um der damit verbundenen Gefahr durch die sorgfältigste und rationellste Ausbildung des Strebewerks von aussen zu begegnen. Wie sehr man auch den ganzen Ernst dieser Aufgabe erkannte, zeigt die mächtige Gestaltung der Strebepfeiler, welche, im Gegensatz gegen die sonst überall sich steigernde Zierlichkeit und Durchbrechung, an Masse wie Gliederungslosigkeit eher zugenommen hat. Das Ueberwuchern dieser Mauerkörper mit blindem Masswerk, mit Spitzgiebeln und Eckfialen findet sich noch selten, doch verjüngen sie sich nach oben durch mehrere schräge Einziehungen mit einfachen, ebenfalls schräg abgedachten Gesimsen, welche, wie die stark abwärts geneigten Fensterbänke, dem nordischen Klima und dessen Niederschlägen mehr entsprechend sind als die wagerechten Oberflächen der classischen Architekturglieder. Auch die Bekrönung der Strebepfeiler erscheint noch seltener als Fiale, jenem zierlichen Miniaturthurm, der bald tabernakelartig durchbrochen passenden Raum für eine Statue darbietet, bald als Belastungsstück undurchbrochen und nur mit blindem Maasswerk bekleidet ist; die Regel bleibt eine einfache Giebelverdachung.

Nicht minder schlicht sind noch immer die Strebebogen, wenn auch hier eine gewisse Schlankheit sowohl durch die Funktion wie durch die Rücksicht auf die Beleuchtung des Innern geboten erschien. Gelegentlich wird wohl die auf ihren Rücken gelegte Traufrinne von ansteigendem Masswerk gestützt, oder man unterfing das obere Ende des Bogens mit einem Säulchen, welches auf der Triforienaussenwand aufstehend bis zu dem Punkte sich erhebt, wo der Strebebogen am Gewölbeansatz in die Wand eingreift. An dreischiffigen Anlagen genügte ein Strebebogen, doch war ein zweiter darüber zur Unterstützung des Dachansatzes und zur Aufnahme der Traufe nützlich (Fig. 317). An fünfschiffigen Anlagen, wo sich naturgemäss über den äusseren Stützenreihen noch ein zweiter schwächerer Strebepfeiler erhob, waren mindestens vier Bogen erforderlich (Fig. 294).

Etwas mehr Schmuck erhielt die schon durch den Kapellenreichthum äusserlich wirksam gegliederte Chorbildung, an welcher übrigens der Eindruck erst von der Zeit an ein befriedigender wurde, in welcher Chor, Umgang und Kapellenkranz von der Halbkreis- zur Polygonalform übergegangen waren. Auch die Schlusswände des Querschiffes,

welche gewöhnlich grosse Portale erhielten, gewannen durch stattliche Oberfenster, häufig in Rosenform, und durch reicher gegliederte Eckstrebepfeiler erhöhte Belebung. Sie wurden namentlich in jenen Fällen zu Façaden nach Art der Westseite, wenn die Eckstreben geradezu als Thürme gedacht waren, wie dies z. B. an der Kathedrale zu Reims ursprünglich beabsichtigt war. Damit würde man zu einer Thurmwirkung gelangt sein, welche, da hierbei auch ein ansehnlicher Vierungsthurm unvermeidlich war, etwas den romanischen Kathedralen und Abteikirchen der Rheinlande Aehnliches gehabt hätte. Glücklicherweise sah man rechtzeitig ein, dass man sich damit unerreichbare Ziele gesteckt habe, da eine Gruppe von sieben Thürmen nach gothischem System in das Gebiet des Unerschwinglichen fiel, nachdem schon das Thurmpaar der Hauptfaçade selten zur Vollendung gelangen konnte.

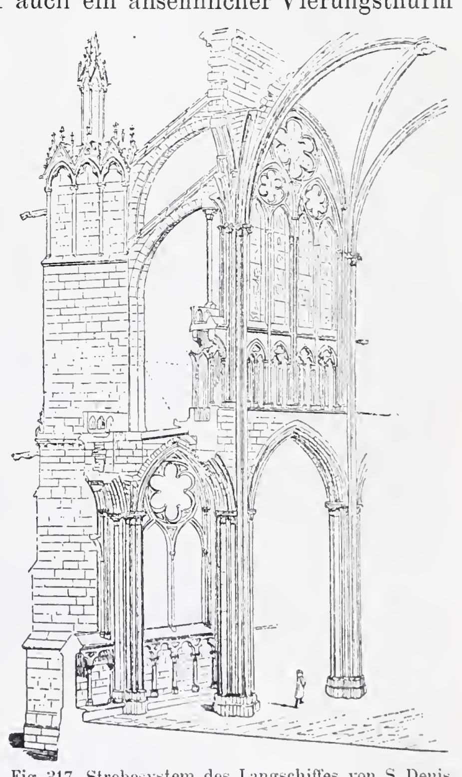


Fig. 317. Strebesystem des Langschiffes von S. Denis.

Man beschränkte sich daher sonst auf diese, wie überhaupt auf glanzvolle Durchführung der Façaden. Für diese ist in der Zeit der Hochblüthe die Façade von Notre-Dame in Paris massgebend und jene der Kathedrale von Reims zum Beispiel der gelungensten Entwicklung geworden (Fig. 318). Drei mächtige Portale, in ihrer schrägen Erweiterung weit über die Mauerdicke und bis zur Stirnseite der Thurmstreben vortretend, nehmen den unteren Theil der Façade vollständig in Anspruch. Die Pfeilerkanten der romanischen Portallaibung verschrumpfen dabei zu schlanken Diensten, an die Stelle des Säulenschmuckes aber treten Statuenreihen, deren Baldachine einen capitälartigen Charakter bewahren. Diese Figuren setzen sich aber auch in dem Laibungsbogen fort, jenen kräftigen Hohlkehlen entlang, welche im Gegensatze zu den romanischen Wulsten die hauptsächlichste Gliederung bilden. Zu vielen Dutzenden neben- und übereinander auftretend, erscheinen diese nach der Höhe nur durch baldachinartig gebildete

Sockel getrennten Sitzfiguren offenbar zu gehäuft, und selbst wenn man dies durch die Vorstellung von den Chören der Heiligen entschuldigen will, wirkt ihre nach dem Bogenscheitel zu immer mehr vorgeneigte

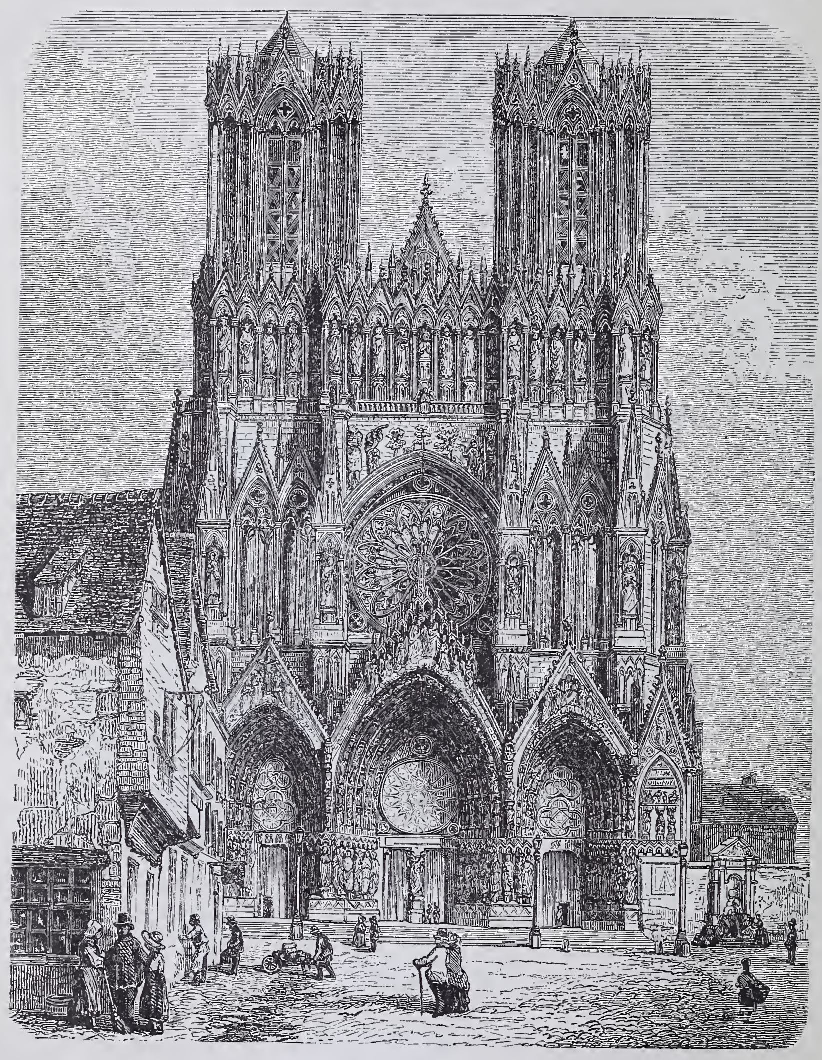


Fig. 318. Façade der Kathedrale von Reims.

Stellung durch ihre organische Haltlosigkeit beleidigend. Durch seinen etwas kleinlichen Figurenreichthum vermag auch in der Regel das Tympanonrelief nicht durchaus zu befriedigen, wenn es auch noch immer der blinden Masswerkverzierung vorzuziehen ist, welche z. B. die Bogenfelder der Kathedrale von Reims schmückt. Die Portalverdachungen

werden dann häufig durch Ziergiebel (Wimperge) maskirt, welche durch figürlichen oder Masswerkschmuck belebt und an den Rändern in Laubknospen (Krabben) ausgezackt sind, während die Giebelspitzen von den sog. Kreuzblumen überragt werden.

Ueber den Portalen zieht sich entweder ein stattlicher Horizontalstreifen von Statuentabernakeln in der ganzen Façadenbreite hin, oder es folgen unmittelbar die Fenster, Schmalfenster in den Thürmen, ein grosses Radfenster im Mittelschiff, das letztere durch Masswerkbildung zu weit entsprechenderer Gliederung gelangt, als sie in dem Säulenspeichenwerk des romanischen Rundfensters gelingen konnte. Darüber umschliesst ein weiterer Tabernakelfries das obere Ende des rechteckigen Thurmbaues, überragt von dem reichgegliederten Oktogon des Glockenhauses der Thürme, dessen Ziergiebel und Fialen in den Ansatz des Thurmhelmes hineinragen. Wo der letztere zur Ausführung gelangt ist, was indess selten der Fall, ist der Eindruck nicht blos ein mächtiger, sondern auch ein überaus reicher und eleganter. An Notre-Dame in Paris noch ziemlich beschränkt, vermehrte sich schon in Laon und Amiens das Zierwerk, bis endlich in den Façaden der Kathedrale und von S. Nicaise zu Reims oder von S. Urbain in Troyes bereits einige dekorative Wucherung sich bemerklich macht. —

Die Reifezeit der französischen Gothik gipfelt zwar in dem Zeitalter Ludwig's IX., umfasst aber im Wesentlichen das ganze 13. Jahrhundert. Mit dem 14. verändert sich die Sachlage keineswegs vortheilhaft. Nicht als ob den Zuständen des Landes mit Recht ein so hemmender Einfluss wirklich zuzuschreiben wäre, als gewöhnlich angenommen wird, denn die Drangsale des englischen Krieges begannen erst 1336 und auch die Aufstände und Pestnöthen des Jahrhunderts störten die Bauthätigkeit kaum erheblich. Auch waren Gelegenheit und Gönnerschaft, wenngleich mehr nach der Richtung des Profanbaues, noch immer vorhanden, und noch am Schlusse des Jahrhunderts erfreute sich die Kunst an Karl V. (1364—1380) sogar eines hervorragenden Mäcens. Allein man litt an den Folgen der Ueberanstrengung des 13. Jahrhunderts: an die Stelle der begeisterten Thätigkeit war Ermattung getreten. Dann waren die wichtigsten und bedeutsamsten Aufgaben gelöst, wenigstens so weit, dass an ihnen nur mehr die Arbeit des Vollendens vorlag, welche immer weniger Anregendes hat, als die von Neuschöpfungen. Endlich hatte die dekorative Tendenz, welche sich schon am Schluss des 13. Jahrhunderts immer deutlicher geäussert (Fig. 319), die ernste Auffassung und den reinen Geschmack jener Periode mehr und mehr gelockert und namentlich dahin gewirkt, das was constructiv und an in-

nerem Werthe nicht mehr zu steigern war, durch Uebertreiben der Consequenzen und durch spielende Zierlichkeit zu überbieten.

Was die Weiterführung des Begonnenen betrifft, so fielen die Gewölbeabschlüsse der Langschiffe zum grossen, die Façaden mit den Thurmanlagen zum grössten Theile dem 14. Jahrhundert zu. An den ersteren bewahrte man in der Regel den harmonischen Anschluss an die Gewölbebildung des Chores, an den Façaden aber konnte bei allem dekorativen Aufwand die künstlerische Höhe von Reims nicht mehr erreicht werden. Mehr Neuerungen waren da zulässig, wo der Antheil des 14. Jahrhunderts so umfänglich war, wie in den Kathedralen von Meaux, Senlis, Chalons sur Marne, Toul, Tours, Bayeux, Evreux und Coutances in Nordfrankreich, oder südlich in den Domen von Clermont-Ferrand, Limoges, Beziers, Narbonne, in S. Maximin bei Marseille und S. Nazaire zu Carcassonne, oder wo er sogar den weitaus grössten Theil bildete, wie in den Kathedralen von Arras (leider zerstört) und von Troyes, oder in S. Benigne zu Dijon. Auch die neuangebauten Marienkapellen, wie an der Kathedrale von Rouen (1302—1360) und an der Stiftskirche zu Mantes, boten schon durch Dimensionen und Bestimmung zur Entfaltung hoher und zum Theil überaus reicher Eleganz Gelegenheit. Seltener waren umfängliche Neugründungen, wie besonders das stattlichste Werk dieser Epoche, die 1318 gegründete Abteikirche St. Ouen zu Rouen (Fig. 321), im Chor 1339 vollendet, deren Langhaus freilich erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts und deren Façade sogar erst 1515 in Angriff genommen werden

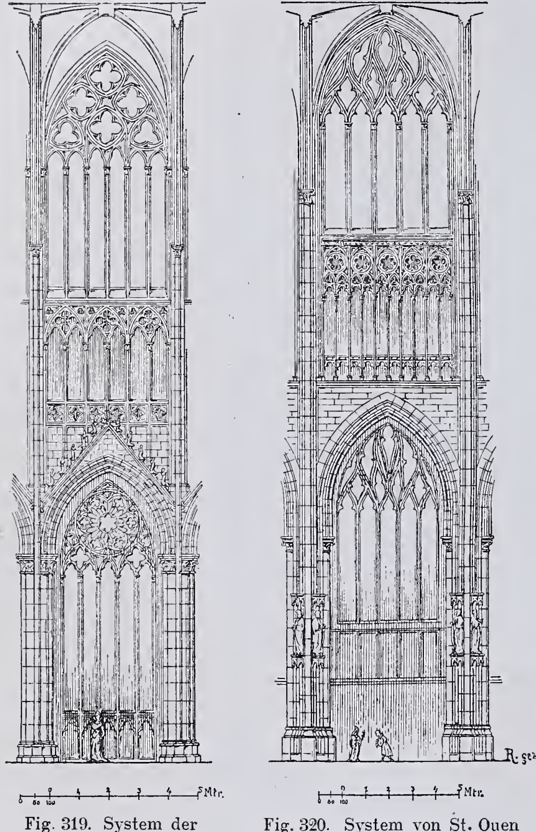


Fig. 319. System der Kathedrale von Séez.

Fig. 320. System von St. Ouen in Rouen.

konnte. Hierher gehört auch die nicht blos durch ihren Denkmäler-reichthum hervorragende, 1370 vollendete Cölestinerkirche zu Paris, leider ein Opfer der Revolution geworden, und die 1330 begonnene Klosterkirche St. Bertin zu St. Omer. Vom Süden endlich die aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammende Kirche St. Michel-ès-liens in Limoges und die Kathedralen von Mende, Bazas und Rodez.



Fig. 321. Inneres von S. Ouen in Rouen.

In den schlanken Höhenverhältnissen im Allgemeinen, wie durch die den Gewölberippen entsprechende Pfeilergliederung schon in der vorigen Epoche ausgebildet, war das Verticalsystem doch erst jetzt zum bewussten im Ganzen wie im Einzelnen consequent angestrebten Prinzip geworden. Vorher hatten sich die Stützen als um einen Säulenkern herumgelegte Säulchenbündel, durch ihre Profile wie durch die Capitälbildung scharf und gegensätzlich von den mehr birnförmig gestalteten Rippen abgesondert. Jetzt assimilirten sich die Dienste thunlichst den Rippen. Sie gaben zunächst ihre gemeinschaftlichen Basen preis, indem sie schon vom Boden auf in polygonalen Sockelbildungen und in loser, aggregatartiger Selbständigkeit beginnen. Die Schäfte der Dienste wurden immer schlanker und rohrartiger, und damit zusammenhängend verschrumpften ihre Capitäle, bis diese endlich theilweise, zuweilen ganz verschwanden. Damit aber vollzog sich der Uebergang der Dienste in die Rippen ganz unbemerkbar, da nun auch das Profil der letzteren auf die ersteren zu-

rückwirkte, und das Uebergewicht des verticalen über das horizontale gelangte zu seiner einseitigsten Consequenz.

Denselben Tendenzen folgten die Gliederungen der möglichst vergrösserten Fenster. Diese hatten sich im Mittelschiff jetzt regelmässig mit der Triforiengalerie verbunden, deren Stabwerk den Fenstern gleichartig angeordnet und deren Rückwand wo thunlich durchbrochen wurde. Wie an den Mittelschiffpfeilern, so verwandelten sich auch die säulchenartigen Pfosten in capitällose Stäbe vom Rippenprofil des Masswerks, womit der Uebergang von den Pfosten in das Masswerk ebenso unmittelbar wurde, wie jener von den Diensten in die Gewölberippen. Das Masswerk streifte auch die Beschränkung auf die früheren regulären Formen ab, und namentlich an die Stelle der kreisförmigen Bildungen traten Spielformen aus kleinen Bogentheilen, wobei der Wechsel mehr und mehr Gesetz ward. Schon vor dem Ende des 14. Jahrh. stellte sich ein welliges, züngelndes Formmotiv ein, welches unter dem Namen „flamboyant" (flammend) seit dem Anfange des 15. Jahrh. sogar vorherrschend wurde. Die Umgestaltung der Fenstergliederung wurde aber von äusserster Wichtigkeit durch den Umstand, dass ihre Formen sich als blinde Ornamentik über alle Wandflächen ergossen, und somit dem Ganzen den Charakter gaben.

Diese Wucherung des Zierwerkes machte sich insbesondere am Aeusseren geltend, wo sich das ernste Baugerüst mehr und mehr hinter Galeriebalustraden, Wimpergen, Fialen u. s. w. verbarg, die insgesammt den weichen und fliessenden Schmuck des Flamboyant-Masswerkes aufnahmen. Und je weniger noch neue constructive Bahnen zu erschliessen und die Wege zum Ruhme der Baukünstler in der Lösung ernster Probleme zu suchen waren, desto mehr klammerte sich der Wetteifer an jene decorativen Reizmittel, was auch der allmählich sich vollziehenden Auflösung der mittelalterlichen Anschauungen entsprach.

Während aber unter diesen Umständen der Kirchenbau nothwendig Rückschritte machen musste, eignete sich das mehr spielende System der letzten Zeit insbesondere dazu, auch dem Profanbau zu höherer künstlerischer Ausbildung oder wenigstens Ausschmückung zu verhelfen. Die fortificatorischen Bedingungen des Schlossbaues liessen jenen consequenten Organismus, worauf die frühere Gothik beruhte, nicht zu: das Uebergewicht des kreisförmig geplanten oder mit cylindrischen Eckthürmen besetzten eckigen Hauptthurmes, die selten rechtwinkligen Planformen, die Etagengliederung, das Festhalten an Holzdecken u. s. w. stand mit den gothischen Grundlagen im Widerspruch. Jetzt, wo sich die Decoration weniger an die Construction band, sondern sich aufdrängte, wo nur Gelegenheit und Raum für ein vorgesetztes Schaustück

geboten war, konnte auch der Wand- und Etagenbau zu reicherer Auszierung herangezogen werden.

Der Gegensatz zwischen der prachtvollen Schlosskapelle Ludwigs IX. und dem Schlosse selbst, so wie letzteres an der Stelle des jetzigen Justizpalastes auf der Seineinsel in Paris bestand, war auffällig genug. Abgesehen davon, dass der Complex aus einem Aggregat von Baulichkeiten aus den verschiedensten Zeiten bestand, darf wohl ausser dem von Philipp dem Schönen erbauten vierschiffigen Hauptsaal kein Raum

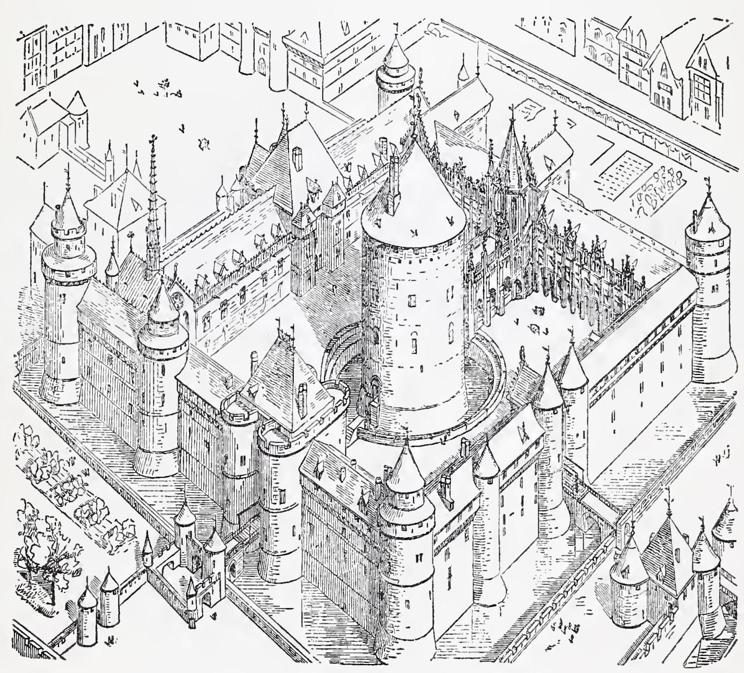


Fig. 322. Das Schloss des Louvre nach Karl V. (Restauration von Viollet-le-Duc.)

als irgendwie bedeutend angenommen werden, und seit der Mitte des 14. Jahrhunderts verlor die Anlage ihre Bestimmung als Residenz. Auch die Schlösser der Grafen von Champagne zu Troyes und Provins, oder der Grafen von Poitou in Poitiers, oder der Herzöge von Burgund zu Dijon entfalteten keine grössere Bedeutung, wie auch die Residenzen der Erzbischöfe und Bischöfe, bei welchen übrigens der Hauptsaal in der Regel mit einer einfachen Säulenreihe in der Längsrichtung nur zweischiffig geplant war. Selbst das päpstliche Schloss zu Avignon war vor der Mitte des 14. Jahrhunderts noch ziemlich unansehnlich.

Erst König Karl V. verlieh der alten Citadelle des Louvre palastartige und künstlerische Bedeutung und gab damit den Anstoss zu einer

Reihe prunkvoller Seigneuralwohnungen. Namentlich das von Raimond du Temple geschaffene Treppenhaus des Louvre galt durch die anderthalb Jahrhunderte vor den gründlichen Umgestaltungen des Ganzen durch Franz I. als ein Wunderwerk der Zeit. Noch mehr Umfang und Pracht entfaltete freilich das von Karl V. angelegte Hôtel solennel des grands ébattements, gewöhnlich nach der anstossenden Kirche Hôtel de S. Paul genannt, an welchem nicht blos die grossen, mit Sculpturen, Glas- und Wandgemälden reich geschmückten Festsäle, sondern auch die Wohnräume des Königs und der Königin durch Fensterschmuck, Vertäfelungen, Prachtkamine u. s. w. hervorragten. Leider wurde das Schicksal frühzeitigen Unterganges, wie es die Bauten Karl's V. betraf, auch von den meisten Landsitzen der französischen Edlen getheilt, wie dies Pierrefonds (Pierre-Fonts) bei Compiegne, Schloss Creil auf einer Oise-Insel u. a. beweisen. Der Revolutionszeit endlich erlagen auch die meisten der prachtvollen Klosteranlagen des 14. und 15. Jahrhunderts. Nennenswerthe Stadthäuser blieben in Frankreich im Mittelalter überhaupt selten, wie denn selbst Paris vor 1357 keines besass und von dem genannten Jahre an ein Wohnhaus dazu adaptirte. Nur im Norden erscheinen sie häufiger, doch kaum jemals von der Ansehnlichkeit wie in den Niederlanden, den deutschen Hansestädten und Reichsstädten.

Das Wohnhaus endlich gelangte nur ausnahmsweise und spät über Fachwerkbau hinaus und schloss sich, wenn Steinbau beliebt ward, in der Regel den thurmbewehrten Schlössern an. Die berühmte Schöpfung des Bürgers Jaques Coeur zu Bourges, ein fast intakt erhaltenes Patrizierhaus ungewöhnlichen Umfanges, stammt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, beweist aber gerade dadurch, wie die schon in Verfall gerathene Gothik sich erst recht geschmeidig zu schmucken Herrenwohnungen gestaltet hatte. Denn der Willkür einerseits und der Gebundenheit anderseits, welche derartigen unregelmässigen Complexen den Doppelcharakter aufprägten, war die künstlerische Einheit nicht zu verleihen, ehe man den Bann der Construction gebrochen und gelernt hatte, über den Formenschatz des Styles spielend zu verfügen.

Im Ganzen stand die Bauthätigkeit und Leistungsfähigkeit Frankreichs während des 14. und 15. Jahrh. hinter jener der Nachbarlande zurück. Man fühlt die Ermüdung nach den vorausgegangenen phänomenalen Anstrengungen des 12. und 13. Jahrh., während die übrigen Länder, in der Entwicklungszeit der Gothik zurückhaltend, mit frischen Kräften ans Werk gingen. Auch hatte Frankreich das Bedürfniss früher als diese gedeckt und es folgte dem allgemeinen Naturgesetz einer um so früheren Erschlaffung, es anderen überlassend, für eine neue Entwicklung die Pfade zu ebnen.



Fig. 323. Ansicht der Kathedrale von Gloucester.

Die gothische Baukunst in ihrer weiteren Verbreitung.

Dem schöpferischen Vorgange gegenüber, in welchem Frankreich bei Ausbildung des gothischen Bausystems seine ganze Selbständigkeit entfaltet hatte, verhielten sich die anderen Völker Europas, mit Ausschluss des byzantinisirten Ostens, empfangend und abhängig. Hatten aber schon einzelne Provinzen Frankreichs selbst die im Herzen des Landes entwickelte neue Bauweise nur zögernd und allmählich sich angeeignet, so war ausserhalb der gallischen Grenzen eine sofortige und unbedingte Hingabe noch weniger möglich. Denn einerseits die landübliche Ausbildung des romanischen Styles in einigen Nachbarländern Frankreichs, anderseits die stark abweichenden nationalen Anschauungen der Völker leisteten erhöhten Widerstand. Und auch als dieser gebrochen war, konnten die genannten Umstände nicht verfehlen, dem Importprodukt in den verschiedenen Ländern ein eigenartiges Gepräge zu verleihen und zu bewahren. Die Unterschiede gestalteten sich zwar nicht so gross, wie wir sie in der romanischen Epoche wenigstens zwischen

Deutschland und Frankreich gefunden haben, doch wurden und blieben sie immerhin erheblich genug, um wenigstens die englische, deutsche und italienische Gothik von der französischen zu sondern und die jeweilige nationale Eigenart bestimmt erkennen zu lassen.

A. England.

Wenn England*) von der Neuerung am frühesten stärker berührt wurde, so hängt das wohl mit dem Umstande zusammen, dass dieses Land schon ein Jahrhundert vorher architektonisch wie politisch von einem französischen Gebietstheile abhängig geworden war. Freilich hatte sich diese Abhängigkeit von der Normandie, baulich seit Wilhelm dem Eroberer nahezu absolut, um diese Zeit einigermassen gelockert. Die Normandie, dem Herzen der gothischen Entwicklung unmittelbar benachbart und mit diesem zu staatlicher Einheit verschmelzend, konnte und musste sich der französischen Gothik bedingungsloser ergeben, als dies jenseits des Canals möglich war, wo sich damals die normannischen und angelsächsischen Elemente zu einer neuen nationalen Einheit verbanden.

Im 12. Jahrhundert machte sich in England das neue Bausystem nur in vereinzelten und dürftigen Spuren bemerklich. Da man die ersten, auf die Säulenverbindungen beschränkten Spitzbogen vorzugsweise an den in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstandenen Cistercienserkirchen (Kirkstall, Buildwas, Fountains, Furnep und Byland) findet, so möchte man annehmen, dass durch den um 1150 aus Frankreich in die Nachbarländer sich ergiessenden Orden von Citeaux sich die Anfänge des Styls nach England verbreitet haben. Allein solche vereinzelte Anwendungen des Spitzbogens bilden für sich noch keineswegs den gothischen Styl und wurzeln, wie wir z. B. an Autun und Vézelay gesehen haben, wenigstens in Burgund schon in vorgothischer Zeit. Auch begegnen wir vereinzelter Spitzbogenbildung nicht blos an Cistercienserbauten, sondern auch anderwärts: so an der Benediktinerkirche von Malmsbury oder an der Augustinerkirche von Cartmel, wie an

*) J. Britton, Cathedral Antiquities of Great Britain. London 1835. — Idem. Architectural Antiquities of Great Britain. London 1835. — E. Sharpe, Architectural Paralleles or Views of the principal Abbey-Churches in England. London s. a. — B. Winkles and Th. Moule, Architectural and pittoresque Illustrations of the Cathedral Churches of England and Wales. London s. a. — Hall, The Baronial Halls of England. London 1858.

der Vorhalle der Kathedrale von Ely. Wir dürfen daher die Einflüsse nicht auf das burgundische Citeaux begrenzen, wogegen ausserdem die Kirche der französischen Templer in London spricht. Denn dieser in seinen älteren Theilen 1185 geweihte Rundbau verräth sogar noch mehr Spuren der Stylneuerung, nämlich ausser den spitzbogigen Arkaden auch Säulenbündel aus je vier schlanken Säulen und das Rippengewölbe.

Ueber die Halbheit der Uebergangsform kam auch der einzige englische Bau des 12. Jahrhunderts noch nicht völlig hinaus, bei welchem die Betheiligung eines nordfranzösischen, mit der Gothik vertrauten Architekten gesichert ist. Zum Wiederaufbau des 1174 durch Brand zerstörten Chors der Kathedrale von Canterbury war nämlich Wilhelm von Sens berufen worden, auf dessen Bauthätigkeit die Capitularen von Canterbury ohne Zweifel durch den Umstand aufmerksam geworden

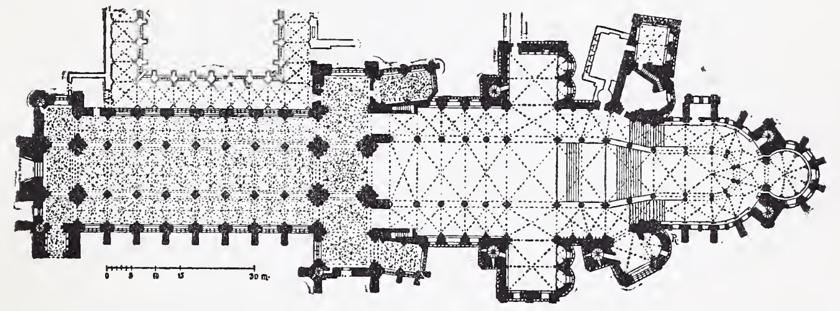


Fig. 324. Grundriss der Kathedrale von Canterbury.

waren, dass ihr 1170 ermordeter Erzbischof Thomas Becket eine Zeit lang ein Asyl zu Sens gefunden hatte. Der 1175—1185 entstandene Chorbau verräth auch seine Abhängigkeit von der dortigen Kathedrale (Fig. 299), obwohl der Architekt durch die beiden schon vorhandenen Thürme zu einer nicht unbedeutenden Planänderung, nämlich zu der keineswegs erfreulichen Einschnürung des Choransatzes, gezwungen worden war (Fig. 324). Auch lässt der Aufbau deutlich erkennen, dass der nordfranzösische Architekt nicht allzulange an der Spitze der Bauleitung stand, an welche dann einheimische Werkmeister traten, welche ihre normannische Schulung verschiedentlich verriethen.

Zu Anfang des 13. Jahrhunderts zeigen zwar auch noch der 1202 begonnene Chor der Kathedrale von Winchester, wie die gleichzeitige Vorhalle der Abteikirche von S. Albans, nur schüchterne Umgestaltungsversuche des normannischen Systems. Doch schon in den Choranlagen der Kathedralen von Lincoln und Worcester werden die Säulchenbündel, die spitzbogigen Arkaden, die schmalen, lanzetförmig gespitzten Fenster häufiger und in dem 1220—1258 ausgeführten Ost-

theil der Kathedrale von Salisbury erscheint das im Wesentlichen vollendet, was man frühenglischen Styl nennt. Die genannte Kathedrale, auch im Uebrigen, obgleich wesentlich später, doch gleichartig durchgeführt, steht an der Spitze einer Reihe ähnlicher Bauten aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Hierher gehört das Münster von Beverley, der Chor der Stiftskirche von Southwell, die Façade der Kathedrale von Wells, die Querschiffe der Kathedrale von York und namhafte Theile anderer, früher begonnener Bauten. Wie aber der Anstoss durch eine Anlage von französischer Hand, den Chor von Canterbury, ausgegangen war, so wurde diese Gruppe auch wieder durch eine Anlage unter unmittelbarem französischen Einfluss abgeschlossen, nämlich mit dem Prachtbau von Westminster in London, dem aufwandvollsten und prächtigsten Werke Englands aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Von dieser letzten Schöpfung muss man daher absehen, wenn man das Wesen des sog. „Early English", des frühgothischen Styles speziell englischer Entwicklung, definiren will. Was zunächst die Planbildung betrifft, so kehrten die Engländer, vielleicht bestärkt durch die obenerwähnten Cisterzienser-Anlagen, zu dem einheimischen geradlinigen Chorschluss zurück, welchen die späteren normannischen Architekten und Guillaume de Sens nach französischem Vorbilde zu verdrängen gesucht hatten. Ferner steigerte man das Längenverhältniss dadurch beträchtlich, dass man nicht blos dem Chorarm der kreuzförmig geplanten Anlage die gleiche Länge mit dem Langschiff gab, sondern auch beide in sehr mässiger Gesammtbreite herstellte. Die Fünfschiffigkeit des Chorarms, wie sie in Frankreich gewöhnlich war, blieb ebenso weg, wie der Kapellenkranz durch den rechtwinkligen Abschluss unmöglich geworden war. Dafür durchkreuzte man den Chorarm mit einem zweiten etwas kleineren Querschiff und fügte an die Chorschlusswand eine gleichfalls rechteckige Marienkapelle, so dass das Ganze z. B. an der Kathedrale von Salisbury (Fig. 325) die ansehnliche Länge von über 140 m bei nur 23 m Breite des dreischiffigen Langhauses erhielt. Die beiden Transsepte sind in der Regel nur zweischiffig, indem nur an der Ostseite ein Seitenschiff beigegeben erscheint, was wohl einerseits mit der Absicht zusammenhing, in dem letzteren Altarstellen zu gewinnen, anderseits aber für den Eindruck genügte, da wenigstens der durch das westliche Hauptportal Eintretende die Einseitigkeit nicht gewahren konnte.

Vom Aufbau erscheinen zunächst die Stützen zuweilen aus mehreren Säulen gebildet, so dass sich um eine etwas stärkere Mittelsäule vier bis auf die Basen und Capitäle völlig isolirte Monolithsäul-

chen gruppiren. Häufiger hängen die Nebensäulchen, durch tiefe Einkehlungen von einander getrennt, mit dem Kern zusammen, wobei in der Regel vier stärker gebildete Dreiviertelsäulen mit vier schwächeren dazwischenliegenden abwechseln. Nicht selten erscheint dann, dem Anwuchs an der Rückseite entsprechend, auch nach vorn ein rechtwinkliges Leistchen den Säulenschäften aufgesetzt, wodurch diese einen dem Rippenprofil ähnlichen birnförmigen Querschnitt erlangen. In einigen Fällen ist der Kern ganz fortgeblieben und erscheint der Pfeiler lediglich als eine Verwachsung von vier Säulen. Den tellerartigen Basen entsprechen korinthisirende Capitäle mit ähnlich scheibenförmigen, rundlich profilirten und stark ausladenden Deckplatten. Der Kelch ist meist unverziert; wo Blattwerk auftritt, ist dies nie von der realistischen Hal-

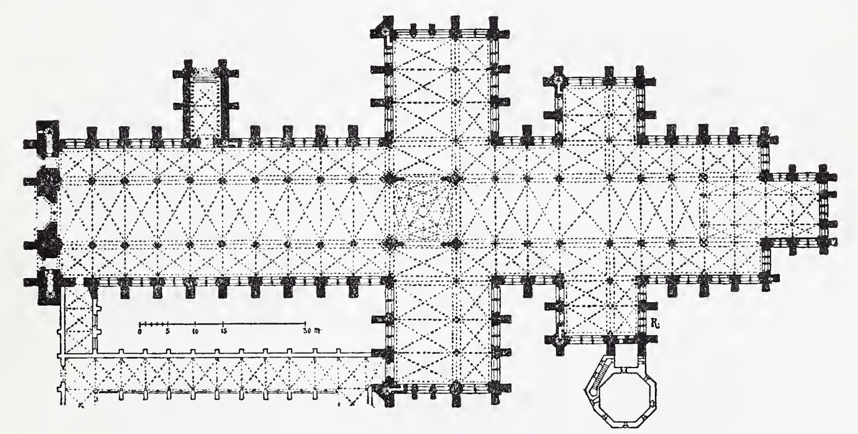


Fig. 325. Grundriss der Kathedrale von Salisbury.

tung der französischen Weise, sondern conventionell aber kraus gerollt und perückenartig überquellend. Das Emporführen einzelner Säulchen als Dienste bis zum Gewölbeansatz des Mittelschiffs findet sich selten, womit jener bewundernswerthe Organismus, wie er die romanischen Dome der Rheinlande im 12. Jahrhundert und die gothischen Frankreichs und Deutschlands vom 13. Jahrhundert an charakterisirt, geopfert war. Der Pfeiler erscheint daher bei völlig gleicher Höhe sämmtlicher Säulenglieder lediglich als der Träger der überaus reich gegliederten und oft in den Hohlkehlen mit sternförmigen Blumen besetzten Scheidbogen.

Ueber die letzteren zieht sich unter überwiegender Betonung der Horizontale das Triforium hin, zuweilen aus einer Reihe gleichwerthiger Säulchenarkaden bestehend, sonst durch zusammenfassende

Arkadenblenden den Scheidbogen entsprechend gruppirt (Fig. 326 u. 327). An ihnen entfaltet sich der relativ höchste Dekorationsreichthum und manche bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit, wie z. B. hier frühzeitig Kleeblattbogen auftreten, oder die Bogenkreuzungen des normannischen Styles in zwei hintereinander gestellte Bogenreihen aufgelöst sind. Minder schmuck sind die oberhalb in die Gewölbewand eingepassten Gruppen von meist drei lanzetförmigen Fenstern, von welchen das mittlere überhöht ist. Masswerk kommt dabei vor der Kathe-

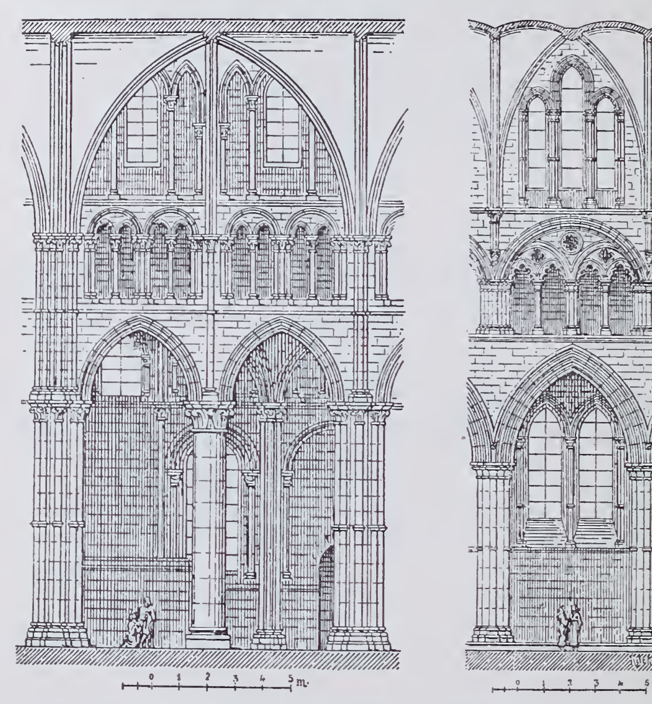


Fig. 326. Travée vom Chor der Kathedrale zu Canterbury.

Fig. 327. Travée vom Schiff der Kathedrale zu Salisbury.

drale von Westminster, welche die Fensterbildung französischer Kathedralen nachahmt, nicht vor, und auch nachher zunächst nur an den Schlusswänden des Chors wie der Querschiffe und der Westfaçade, wo man sich mit den fünf nebeneinander gesetzten, manchmal in zwei Reihen gedoppelten Lanzetfenstern nicht auf die Dauer begnügen konnte. Gegen den Schluss der Periode erscheinen dann auch sonst Masswerkfenster, wobei man aber frühzeitig zu anderen Formen als im Mutterlande der Gothik gelangte. Denn da man die Lanzetabschlüsse der einzelnen Fenstertheile nicht preisgeben wollte, anderseits aber die Hauptbogen nicht gleichartig zuspitzen konnte, ohne das Masswerkfeld in Wider-

spruch mit den Gewölbelinien zu überhöhen, fügten sich die Kreisformen schlecht in das Ganze, und man musste es daher vorziehen, nach Curven zu suchen, welche den entsprechenden Theilen des Hauptbogens gleichartig waren und somit vom Lanzetbogen zu diesem überleiteten. Dabei blieben jene Bogendurchkreuzungen beliebt, welche schon einen Hauptschmuck der normannischen Architektur gebildet hatten. Es entwickelten sich aber daraus früher als selbst in Frankreich mannigfache Formenspiele, welche ihrerseits wieder zum Aufgeben der säulenartigen Pfostenbehandlung und zu einer dem Masswerk gleichen Profilirung der Stäbe drängten.

Die Gewölberippen ruhten entweder lediglich auf Consolen oder entsprangen kurzen Diensten, welche ihrerseits nicht schon aus den Pfeilern hervorwuchsen, sondern entweder in den Zwickeln der Scheidbogen oder zwischen den Triforien ebenfalls auf Consolen aufsassen. Wie aber das Masswerkspiel, so trat auch das Stern- und Netzgewölbe in England früher auf als in Frankreich. Zunächst hatte man zu den Quer- und Diagonalrippen noch eine in der Axe hinlaufende Scheitelrippe gefügt. Die damit zusammenhängende horizontale Scheitelbildung entfernte die Gewölbeconstruction von der wellenförmigen Kuppelartigkeit der französischen Constructionen und näherte das Kreuzgewölbe mehr der Tonne mit Stichkappen. Die bald folgende Vermehrung der Seitenrippen scheint hauptsächlich in den polygonal geplanten Kapitelhäusern zu der Sternform geführt zu haben, welche dann, als der mehr dekorativen und phantastischen Richtung der englischen Gothik im Gegensatz gegen die strenger constructive der gleichzeitigen Bauten Frankreichs entsprechend, sofort allgemeine Verbreitung fand. Man setzte sich darüber hinweg, dass hierdurch der Mangel eines durchgreifenden Organismus nur noch empfindlicher und der dualistische Gegensatz zwischen Construction und Dekoration statt der wünschenswerthen Einheit beider nur noch schärfer hervortreten musste. Denn der dafür angestrebte einseitige Effekt kam auch um so mehr zur Geltung, als die Gewölbe dem Auge weit näher gerückt waren, denn auf dem Continent. Die Mittelschiffhöhe blieb nämlich stets eine sehr mässige und die Normalhöhe des Gewölbescheitels der Kathedrale von Salisbury zu 24 m wurde nur von den Kathedralen zu York (27 m) und von Westminster (30 m) überschritten.

Sind sonach die Unterschiede zwischen französischen und frühenglischen Kathedralenanlagen schon im Innern auffällig genug, so kommen sie doch im Aeussern noch schroffer zum Ausdruck. Zunächst durch die aussen leichter zu schätzende Schmalheit und Niedrigkeit der

Schiffe, wie durch die kleineren und minder steilen Dachungen, welche in der Regel durch einen mehr wehrhaft als kirchlich wirkenden Zinnenkranz dem Auge ganz entzogen werden. Auch an das Strebewerk werden geringere Anforderungen gestellt, und da die minder massigen Strebepfeiler selten über die Höhe der Seitenschiffe emporsteigen und die Strebebogen, wo sie überhaupt auftreten, so schlicht als möglich gehalten sind, so kommen die horizontalen Gliederungen des Baues selbst ziemlich unverhüllt zur Ansicht. Am weitesten von dem französischen Vorbilde entfernen sich aber die Façaden (Fig. 328). Die niedrigen und unansehnlichen Portale erscheinen ohne Rücksicht auf die Gesammthöhe der Schlusswand nur dem Bedürfnisse angepasst und selbst dann nicht von Bedeutung, wenn ihnen eine Vorhalle (Galilaea) vorgesetzt ist. Darüber erhebt sich eine mächtige Vorsatzwand, welche, die niedrigen Seitenschiffdächer ganz verhüllend, bis zur Höhe des Mittelschiffs ansteigt, dessen Giebel sich nur manchmal darüber erhebt. An den beiderseitigen Enden dieser Façadenwand sind dann schwächliche Thürmchen angebracht, welche über die Gesammtbreite der drei Schiffe vortreten, aber die Höhe der Vorsatzwand nur um Weniges überragen. Es ist mithin auf die den continentalen Bauten charakteristische Wirkung der Façadenthürme in der Regel verzichtet, dadurch aber der mächtige Vierungsthurm um so wirksamer gemacht. Dieser, aus älterer Uebung in quadratischer, donjon-



Fig. 328. Westfaçade der Kathedrale von Salisbury.

artiger Anlage mit horizontalem Abschluss festgehalten, erscheint bei der unverhältnissmässigen Längserstreckung des Ganzen allerdings von Wichtigkeit. Denn auf ihm beruht, und zwar in ansprechender Concentration, der monumentale Eindruck, zu welchem in England weder Façade noch Chor gelangen konnten.

Während die französische Gothik das Stadium der Frühzeit in einem halben Jahrhundert durchlaufen, hatte England für die verwandte Bahn des Early English mehr als ein Jahrhundert gebraucht. Es trat daher in die Periode der Reife erst mit dem Anfang des 14. Jahrhunderts ein, mithin in einer Zeit, welche für Frankreich bereits den Beginn des Verfalls bezeichnete. Dabei waren die äusseren Umstände jenseits des Canals keine wesentlich günstigeren gewesen als diesseits, denn der französisch-englische Krieg, wenn auch ganz auf continentalem Boden geführt, hatte darum kaum weniger an dem Mark des Landes gezehrt und überdies einen für England ungünstigen Ausgang genommen. Dagegen war die nationale Einheit im Innern durch diesen Krieg, welcher mithalf die Gegensätze zwischen dem normannischen und angelsächsischen Elemente zu verschmelzen, wesentlich gestärkt worden. Der damit zusammenhängende sociale Aufschwung wog die Ungunst der übrigen Verhältnisse so reichlich auf, dass trotz der grossen Opfer, welche das Land zu bringen hatte, zu einer immerhin bedeutenden Entwicklung der Architektur Anregung und Mittel übrig blieben. Und zwar bis zu dem Grade, dass die nun entstehende Bauweise die Bezeichnung des reichen (decorated) Styles, welchen man der englischen Gothik von 1300—1380 zu geben pflegt, zunehmend verdient.

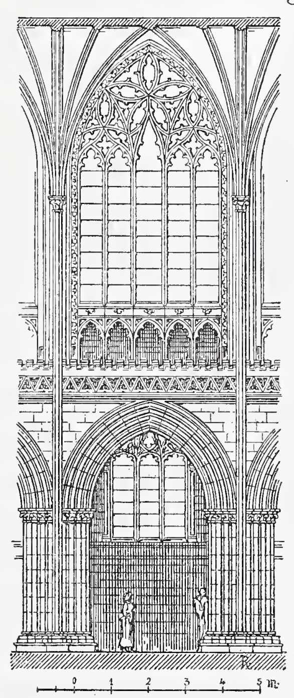


Fig. 329. Travée vom Chor der Kathedrale von Lichfield.

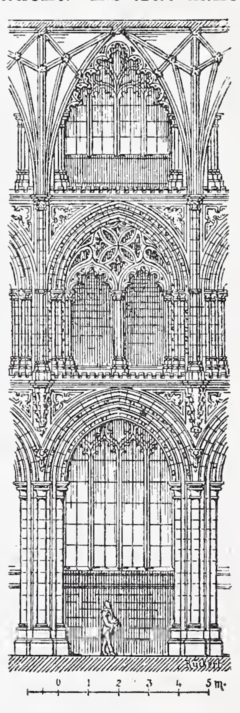


Fig. 330. Travée vom Chor der Kathedrale von Ely.

An der Spitze der hierhergehörigen Werke steht die zu Anfang des 14. Jahrhunderts begonnene, 1370 vollendete Kathedrale von Exeter. Aus gleicher Bauzeit stammt zum grösseren Theile die Kathedrale von Lichfield (Fig. 329), deren Vollendung sich jedoch noch in's 15. Jahrhundert verschleppte. Auch an der Kathedrale von York, deren Querschiff in die frühenglische Zeit fällt, war die Westhälfte in der in Rede stehenden Periode entstanden, während die Ostseite erst im folgenden Säculum zum Abschlusse kam. Den Höhenpunkt des Reichthums aber erlangte der nach 1322 erbaute Mitteltheil der sonst romanischen Kathedrale von Ely (Fig. 330) und der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. ausgeführte Chorschluss der Kathedrale von Wells. Uebrigens machte sich diese Periode an vielen älteren oder noch unvollendeten Werken geltend, abgesehen von zahlreichen kapellenartigen Anbauten, Kapitelhäusern etc.

Dabei blieb die Planform in ihrer übermässigen Längenentwicklung mit rechtwinkligem Chorschluss und einseitigem Querschiff, es blieb die Vorliebe für einen massiven Vierungsthurm und für die Zierwand der Façade, namentlich aber die constructive Behandlungsweise, wie wir sie im Early English gefunden haben. Aber der Organismus wurde etwas lebendiger, die Starrheit der Gegensätze milderte sich, Construction und Dekoration gelangten zu grösserer Durchdringung und innerer Harmonie. Den auffälligsten Unterschied bedingt dabei die allerdings schon in der Schlusszeit des Early English angebahnte Bereicherung der Fenster. Die kahlen, lanzetbogigen Fenstergruppen verschwinden, und breite Fenster, deren gleichseitige oder sogar stumpfe Bogen mit Masswerk gefüllt werden, treten an ihre Stelle. Nach kurzer Beschränkung auf die geometrischen Formen nach französischem Vorgang wird das Masswerk der Schauplatz abwechselungsreicher und erfinderischer, ja nicht selten ausschweifender Ueppigkeit. Am liebsten verwendete man dabei geschwungene, „fliessende“ Linien, unter reicher Zacken- und Kleeblattbildung, wobei man wesentlich auf gleichmässige Theilung der übrigbleibenden Verglasungsflächen abzielte, was wieder ebenso der Solidität des ganzen Gefüges wie der Prachtwirkung, namentlich an den grossen Fenstern der Schlusswände, zu gute kam. Es scheint auch, dass dieses „Flowing“, bei welchem bald die Säulchenbildung der Pfosten wegfiel und das Profil des Masswerks auf die vertikalen Stäbe zurückwirkte, dem französischen „Flamboyant“ wie der deutschen „Fischblase“ zeitlich voranging.

Der bestrickende Erfolg dieses Masswerks beförderte aber die Verwendung seiner Formen an den Triforien und Balustraden wie in Blindform an den Wandflächen, so dass bald die gesammte Ornamentation

davon ihr Gepräge erhielt. Sogar die Spitzbogen gewannen gelegentlich jene fliessende, geschweifte Gestaltung, und auch die Rippengliederung der Gewölbe wurde immer masswerkartiger. Je mehr sich aber das Ganze mit Masswerk zu überziehen strebte, oder vielmehr in wirklich durchbrochenem mit lediglich spielend den Wand- und Gewölbeflächen aufgesetztem wechselte, desto mehr vereinfachte sich der constructive Kern, bis endlich der ganze Werth und Effekt auf die Dekoration gesetzt war.

Kein Wunder aber, dass diese Ueppigkeit sich verhältnissmässig bald austobte. Die weichen Schwingungen des „Flowing“ waren dem englischen Charakter eigentlich widerstrebend, und der Gegensatz gegen die starren Formen des Normannischen oder des Frühenglischen namentlich in jenen Fällen geradezu verletzend, wo sich Gebäudetheile des 14. Jahrhunderts mit älteren verbinden musten, wie z. B. in der Kathedrale zu Ely. Der Schritt von der höchsten Blüthe zur Ausartung erfolgte zu rasch und unvermittelt, als dass er nicht eine baldige Reaction hervorrufen musste, welche zwar nicht gegen den Masswerksreichthum, wohl aber gegen die weiche Auflösung und das sinnliche Element desselben gerichtet war.

Diese Reaction zeigte sich schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts in der Ausbildung des sog. Perpendicularstyles. Mit diesem kehrte die englische Gothik zu jener Geradlinigkeit der constructiven Glieder wie der Zierformen zurück, welche dem britischen Charakter besonders zugänglich schon in den angelsächsischen Bauten begegnete, dann im normannischen wie im frühenglischen Style festgehalten wurde und im Plan wie Aufbau sich deutlich ausgesprochen hatte. Schon von 1360 an ist zu gewahren, dass die vertikalen Geraden des Stabwerks allmählich ebenso in das fliessende Gewirre des Masswerkes hinaufwuchsen, wie vorher umgekehrt das geschwungene Masswerk in das vertikale Gestänge herabgewuchert hatte. Zum Principe aber scheint der Perpendicularismus erst durch die umfängliche Bauthätigkeit des Kanzlers und Bischofs Wilhelm von Wykeham sich ausgebildet zu haben. Die von dem Genannten geleitete Erneuerung der Kathedrale von Winchester im Jahre 1393 giebt dieser Stylwandlung auch ein festes Datum (Fig. 331). Wie sehr sie aber dem Geiste der Nation entsprach, wird durch den Umstand bewiesen, dass sie nicht blos in der von 1390 bis tief in's 16. Jahrhundert reichenden Schlussperiode der englischen Gothik ausschliesslich in Anwendung kam, sondern im Wesentlichen auch der englisch-gothischen Architektur bis auf die Gegenwart herab typisch geblieben ist.

Freilich spielt dabei das horizontale Element eine kaum geringere

Rolle als das vertikale. Es scheint sogar, dass man damit anfing, das schlanke Pfostenwerk der Fenstergliederung dadurch mehr zu solidiren, dass man kreuzstockartige Horizontalverbindungen einsetzte, wodurch die wagrechten Linien, wie sie in den Emporen, Triforien und Fensterbänken gegeben waren, noch weiter vermehrt wurden und schliesslich der Verticalgliederung ein vollständiges Gegengewicht erwuchs (Fig. 323 u. 332). Den Ausschlag gab jedoch immerhin das Masswerk selbst, in welchem nun nicht blos die Pfosten senkrecht bis zum Fensterbogen emporgeführt, sondern auch die senkrechten Glieder dadurch vermehrt wurden, dass man weitere vertikale Stäbe auch von den Scheiteln der kleineren Spitzbogen der Masswerkbasis aufsteigen liess. In die dadurch sich ergebenden Parallel-Umrahmungen setzte man nun weitere ausgezackte Bogen ein, so dass sich das ganze Masswerk als eine Combination von senkrechten Kleeblattbogen darstellte. Mit den Fortschritten der Geradlinigkeit hing es dann auch zusammen, dass man selbst den Hauptbogen der Fenster wie den Scheidbogen eine andere Gestalt gab, indem man deren Schenkel annähernd zu Geraden erstarren und in stumpfem Winkel dachförmig aneinanderstossen liess. Weiterhin, dass man die ohnehin masswerkartig gewordenen Gewölberippen in immer starrere Strahlenbündel formte, deren divergirende Linien ebenso wie die Fensterstäbe durch Kleeblattbogen verbunden wurden, aber in der Regel hart und unvermittelt in die Scheitelrippe ausliefen.

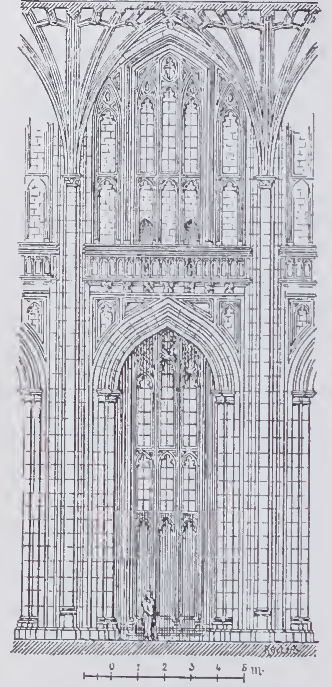


Fig. 331. Travée vom Schiff der Kathedrale zu Winchester.

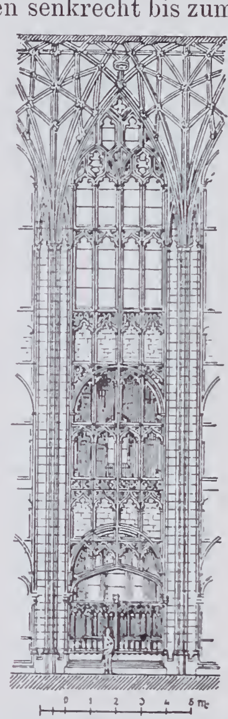


Fig. 332. Travée vom Chor der Kathedrale zu Gloucester.

Es ist nicht zu leugnen, dass dieser Prozess zwar der reine Ausdruck britischen Wesens und Geschmacks, aber der Wirkung mächtiger Kathe-

dralen nicht allzu günstig war. Um so vortheilhafter dagegen erwies er sich an den Werken kleineren Umfanges, wie an den Marien- und Schlosskapellen, oder den Saalbauten von mehr profaner Bestimmung in Stiftern und Schlössern. Schon im 13. Jahrhundert hatten die Kapitelhäuser eine hervorragende Rolle gespielt, und besonders die polygonalen Saalbauten der Art zu Lichfield, Salisbury, York, Lincoln, Westminster und Wells stellten sich durch den Umstand sogar an die Spitze der gleichzeitigen Bauten, dass sie zur Erfindung und Ausbildung des Sterngewölbes die Veranlassung gaben. Wie aber im Kapitelsaale zu York die Rippen des Sterngewölbes mit Bretter- statt mit Steinkappen belegt wurden, so ward die Holzdeckung, welche übrigens auch an grösseren Bauten (Octogon der Kathedrale zu Ely, Schiff der Kathedrale zu York) nicht ausgeschlossen war, mehr und mehr Princip. Können wir auch den fabelhaft üppigen Gewölbebildungen des „decorated“ wie „perpendicular style“ beim Anblick einiger Marienkapellen an den Kathedralen oder z. B. des Kreuzganges von Gloucester unsere Bewunderung nicht versagen, so gebührt doch die höhere Anerkennung und Bevorzugung den zum Theil höchst wirksamen Holzconstructionen in der Art von Wykeham's Collegiensälen und Kapellen zu Winchester und Oxford, namentlich aber dem rationellen Hängewerk, wie in der Schlosshalle von Westminster und in anderen Prunksälen englischer Schlösser. Ohne nämlich wesentliche Anforderungen an die Stützfähigkeit der Wände zu stellen, entfalten diese offenen, mit Schnitzwerk und Farbe geschmückten Dachgestühle eine Leichtigkeit und zierliche Eleganz, wie sie der gesunde Gewölbebau nicht wohl erreichen kann, und ausserdem einen schmucken Reichthum, der zu dem damit verbundenen Raum- und Mittelaufwand im günstigsten Verhältnisse steht. Sie haben daher bis auf die neueste Zeit herab zu mannigfacher Nachahmung gereizt, wie überhaupt die englische Gothik wegen ihrer maassvollen Haltung der Horizontale gegenüber sich am Besten den Anforderungen der Profanarchitektur anpasst.

Irland und Schottland kommen neben England kaum in Betracht. Das erstere Land hat weder bedeutende Bauten, noch irgend welche Eigenart aufzuweisen und Schottland weicht nur sehr wenig von der englischen Entwickelung ab. Von dem ältesten Werke schottischer Gothik, der 1223 gegründeten Kathedrale von Elgin, und der 1240 begonnenen mächtigen Kathedrale von Glasgow bis zu der aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammenden Ruine von Melrose finden sich wenige Abweichungen von dem englischen Vorgange, es sei denn, dass sich der romanische Rundbogen stellenweise behauptete, dass der starre

Perpendicularismus wenig Eingang fand, und endlich in der üppigen Ausbildung der Spätzeit in Folge der Beziehungen des Landes zu Frankreich das Motiv des Flamboyant über jenes des Flowing vorherrschte. Auch wären phantastische Schöpfungen, wie die absolut regellose Grabkirche von Rosslyn, 1446—1480 erbaut, in England unmöglich gewesen.

B. Deutschland.

Wenn sich die Gothik ihren Eingang in Deutschland nicht so rasch und so leicht wie in England erzwang, so hatte dies seinen leicht erkennbaren Grund. England hatte dabei nichts Eigenes zu opfern gehabt, und nachdem es schon seinen romanischen Styl fertig über den Canal her bezogen, konnte es nicht als ein Bruch mit der nationalen Bauweise empfunden werden, als es sich abermals den continentalen Einflüssen Nordfrankreichs erschloss. Deutschland dagegen, im Besitz eines nicht blos landeigenen, sondern auch zu hoher Vollkommenheit gereiften Styles, konnte keinen Antrieb fühlen, zu Gunsten einer Schöpfung des Nachbarlandes das eigene Erzeugniss ohne Weiteres über Bord zu werfen. In bemerkenswerther Zähigkeit finden wir noch zu Anfang des 13. Jahrhunderts rein romanische Werke ausgeführt und zwar nicht blos in entlegenen Hinterländern, sondern selbst am Rhein: so den 1208 geweihten Herstellungsbau der Castorkirche zu Coblenz, oder das nach 1202 gebaute Kreuzschiff der Klosterkirche zu Sayn. Und nur sehr allmählich bröckelt ein Bestandtheil der alteinheimischen Tradition nach dem anderen ab, um der Neuerung schrittweise Platz zu machen.

Denn wenigstens in den gesegneteren Culturgebieten Deutschlands war die romanische Bautüchtigkeit doch zu weit entwickelt, als dass sich die Architekten den constructiven wie dekorativen Vorzügen der französischen Gothik gegenüber hätten blind verhalten können. Unbekannt aber konnten die französischen Leistungen von vornherein nicht geblie-

*) G. Moller, Denkmäler der deutschen Baukunst. Darmstadt 1820 fg. — G. G. Kallenbach, Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst. München (1849). — G. Ungewitter, Lehrbuch der gothischen Constructionen. Leipzig 1859. II. Auflage 1875. — L. Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen. Leipzig 1836—1850. — C. W. Hase, F. Ewerbeck, O. Tenge u. A., Die mittelalterlichen Baudenkmäler Niedersachsens. Hannover 1856—1883. — L. Hoffmann u. H. v. Dehn-Rotfelser, Mittelalterliche Baudenkmäler in Kurhessen. Cassel 1856 fg. — W. Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westphalen. Leipzig 1853. — F. Adler, Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preussischen Staates. Berlin 1862 fg. — R. Redtenbacher, Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst. Leipzig 1881.

ben sein. Die Erkenntniss von der wachsenden Culturüberlegenheit Franciens in politischer wie socialer Richtung war ziemlich allgemein, und namentlich die höheren geistlichen wie weltlichen Stände Deutschlands fühlten, dass man der kirchlichen wie ritterlichen Organisation, namentlich aber der Poesie Frankreichs Boden gewähren müsse.

So sehr man aber geneigt war, im Einzelnen anzunehmen und sich desselben zur Verbesserung des Bestehenden zu bedienen, so wenig konnte sich das deutsche Nationalgefühl zu einer Demonstration gallischen Einflusses, wie sie in der Herübernahme der französischen Gothik lag, sofort bequemen. Kein Volk zögerte daher so lange, die neue französische Bauweise im Ganzen als Styl anzunehmen, und es verging fast ein Jahrhundert seit dem Chorbau von S. Denis, bis der erste reingothische Bau in Deutschland entstand. Vereinzelte Einwirkungen dagegen machen sich schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts bemerklich, wodurch sich in Deutschland eine etwa halbhundertjährige Periode des Ueberganges bildet, die in Frankreich wie in England, wo sich der totale Umschwung innerhalb weniger Jahre vollzieht, ohne Parallele ist. Und so reich, so mannigfaltig, namentlich aber auch so rationell sind deren Aeusserungen, dass die landläufige Bezeichnung des Uebergangsstyles zu einigem Rechte besteht, wofern festgehalten wird, dass wir es hierbei nicht mit einer Zwischenstufe zwischen dem romanischen und dem gothischen Style im Allgemeinen, sondern nur mit einer Stylphase zwischen der romanischen und gothischen Bauweise in Deutschland zu thun haben.

Diese vereinzelten Regungen gothischer Elemente betreffen aber bald lediglich die dekorative Formensprache, bald die Construction. Was die erstere betrifft, so verräth z. B. schon die goldene Pforte zu Freiberg im Erzgebirge, deren Entstehung möglicherweise noch an den Schluss des 12. Jahrhunderts zu setzen ist, in ihrer architektonischen wie plastischen Auszierung die Kenntniss von Portalarbeiten der französischen Frühgothik. Auch sonst finden sich nicht selten gothische Details an Capitälen, Gesims- und Rippenprofilen etc. bei sonst strengem Festhalten an romanischer Construction. Die letztere verräth gothische Einflüsse zuerst in spitzen Scheidbogen und Gewölben, welche jedoch zunächst von einer Bildung sind, die keine gründlichere Kenntniss der französischen Vorbilder ersehen lässt, dann in der Anwendung des Strebesystems. So an der 1173—1194 erbauten Petrikirche zu Görlitz mit den leicht zugespitzten Scheidbogen, oder an dem von Heinrich dem Löwen gebauten, 1194 geweihten Dom zu Braunschweig, welcher bei romanischer Pfeiler-, Wand- und Fensterbehandlung ein spitzbogiges Gewölbe aufweist, das keineswegs nach den Grundsätzen französischer Gothik,

sondern vielmehr als rippenloses Tonnengewölbe mit Stichkappen construirt ist. Und ähnlich verhielt es sich bei mehreren Kirchen von Braunschweig und Umgebung, welche unter dem Einflusse des Dombaues selbst entstanden sind. Sie geben insgesammt der Vermuthung Raum, dass eher burgundische Anregungen als direkte Einwirkungen der Gothik Franciens dabei im Spiele waren.

Näher als in Sachsen lag die Herübernahme gothischer Elemente in den Rheinlanden. Hier war man namentlich durch die Vorliebe für polygonale Chorschlüsse frühzeitig zur Rippenbildung in den Apsidengewölben und damit zusammenhängend zur Strebepfeileranlage geführt worden. Der Dom zu Trier mit seinem polygonalen, durch Streben bewehrten Chor stammt der Anlage nach schon aus der Zeit von 1152—1169, wenn auch die Wölbung erst 1190—1212 zur Ausführung gelangte. Noch vor dem Schluss des 12. Jahrhunderts erscheint dann der Spitzbogen im Mittelschiff desselben Gebäudes, in einigen Stadtthoren zu Köln, in dem Herstellungsbau des Domes zu Mainz nach dem Brande von 1191, mit Streben verbunden in den nach 1190 begonnenen Cisterzienserkirchen am Nonnenstift St. Thomas an der Kyll und am Mönchsstift Heisterbach im Siebengebirge. Hierher zählen dann auch die zur Mainzer Diöcese gehörigen älteren Uebergangsbauten des Cisterzienserklosters von Otterberg in der Pfalz, der Kirchen zu Gelnhausen und Seligenstadt, wie der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Der Kirche S. Fides zu Schlettstadt am Oberrhein mit ihren bereits im 12. Jahrhundert entstandenen spitzbogigen Arkaden wurde bereits früher gedacht.

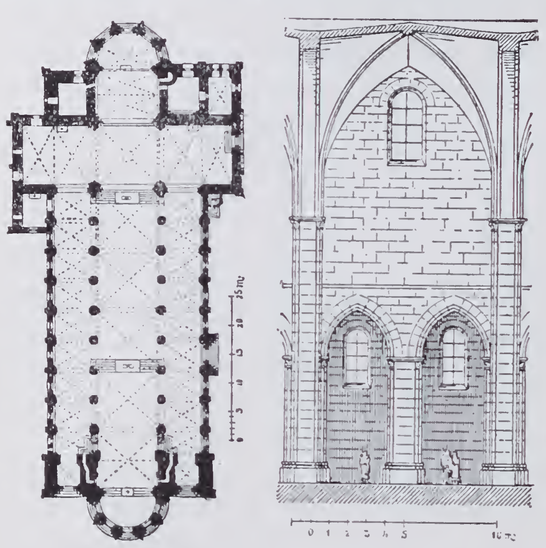


Fig. 333 u. 334. Plan und Travée des Domes zu Bamberg.

Mit dem Anfang des 13. Jahrhunderts mehren sich allmählich die gothischen Elemente. Mehr oder weniger zeigen dies schon die Pfarrkirchen zu Andernach und Boppard, zu Bacharach und Sinzig, entschiedener das Querschiff des Münsters zu Bonn und die 1209 begonnene

Quirinuskirche zu Neuss. Doch zeigt auch noch die letztere bei überwiegendem Spitzbogen in Arkaden und Emporen neben eigenartigen, fächerförmig ausgezackten Fenstern noch rundbogige Gewölbe. Aehnlich ist das Verhältniss an dem 1219 vollendeten Langschiffe der Apostelkirche wie der gleichzeitigen Kirche Gross St. Martin, oder endlich an dem 1200—1247 erbauten S. Cunibert zu Köln, welches letztere wenigstens in den westlichen Theilen bereits spitzbogige Fenster zeigt. Am weitesten scheint ein oberrheinischer Bau vorzuschreiten, nämlich die Kirche S. Peter und Paul zu Neuweiler im Elsass, dessen Mittelschiff schon nahezu frühgothisch genannt werden kann.

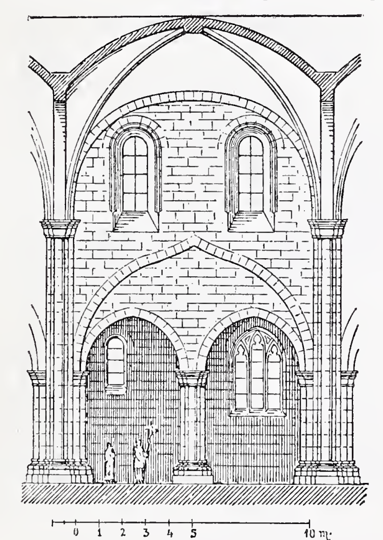


Fig. 335. Travée von der Stiftskirche zu Fritzlar.

Fig. 336. Travée vom Dom zu Naumburg.

Es konnte nicht fehlen, dass sich allmählich ein Compromiss herausbildete, mit welchem die wesentlichsten Schwierigkeiten der romanischen Construction behoben und zugleich dem vorgeschrittenen Geschmacke im Sinne der Neuerung vorläufig genügende Rechnung getragen zu sein schien. Am anschaulichsten zeigen diesen Compromiss drei mitteldeutsche Bauten aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts: der 1237 bis auf den späteren Westtheil zur Weihe gediehene Wiederaufbau des Domes zu Bamberg (Fig. 333 u. 334); das nach Vollendung des Chors um 1200 begonnene Schiff der Stiftskirche zu Fritzlar in Hessen (Fig. 335) und das Langhaus des Domes zu Naumburg (Fig. 336). Nach Plan und Aussenerscheinung zeigen diese Werke noch zähes Festhalten an den romanischen Vorbildern. Auch im Innern ist die Verbindung von je sechs Pfeilern zu einer Mittelschifftravée nach dem Prinzip des Stützen-

wechsels noch der romanischen Uebung der Rheinlande entnommen, wie die Fenster, paarweise oder einzeln in das Bogenfeld des Gewölbes gesetzt, rundbogig bleiben. Aber Scheidbogen und Gewölbe sind spitzbogig, und Abstände wie Höhenverhältnisse gelangen zu einer neuen Erscheinung. Die Spitzbogenform der Scheidbogen wie der sie paarweise verbindenden Blendarkaden erscheint zwar wenigstens in Fritzlar noch unsicher, auch sind die Gewölbe noch ohne Rippenbildung, denn die Rippengewölbe des Domes zu Bamberg, wohl mit dem westlichen Querschiff und Chor gleichzeitig, stammen sicher erst aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Andere Bauten dieser Zeit, wie das Münster zu

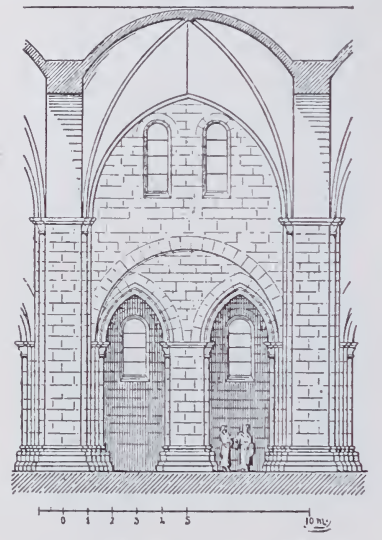


Fig. 337. Travée vom Dom zu Osnabrück.

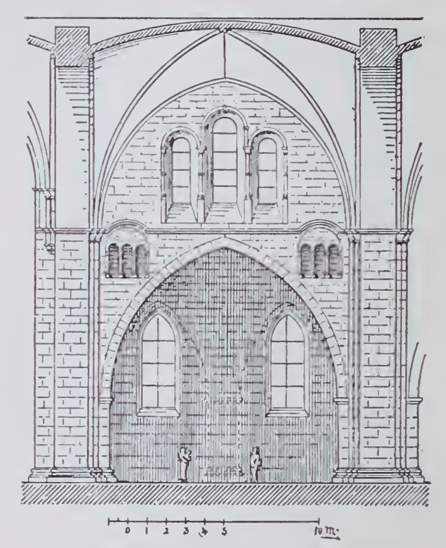


Fig. 338. Travée vom Dom zu Münster.

Basel mit Ausschluss des 1185 begonnenen noch romanischen Theiles an der Galluspforte, oder das Schiff der Sebalduskirche zu Nürnberg, zeigen die Wände durch Triforiengalerien, die in der ersteren Kirche rundbogig sind, belebt.

Den Uebergang von Mitteldeutschland und vom Niederrhein zum norddeutschen Tiefland bildet Westphalen, welches zwar in den Domen von Osnabrück und Münster (Fig. 337 u. 338) einen den eben behandelten Kirchenbauten Mitteldeutschlands verwandten Charakter zeigt, aber sonst auf dem eigenartigen Wege fortfährt, den es schon in der romanischen Epoche mit manchen Werken zu betreten begonnen hatte. Denn die frühzeitiger als in den sächsischen und süddeutschen Gebieten beliebte Gewölbedeckung, namentlich aber die folgenreiche Neuerung der Hallenform, musste zu Vereinfachungen führen, welche

den Materialverhältnissen und Culturkräften des Nordens nur willkommen sein konnten. Nachdem aber, noch mehr als durch rechtwinklige Chorschlüsse, durch die Höherführung der Seitenschiffe das alte basilikale Prinzip verlassen war, zwang die Sprödigkeit des rundbogigen Kreuzgewölbes ungleichen Stützenabständen gegenüber auch zu Aenderungen in der Deckenconstruction, wenn man sich nicht entschliessen konnte und wollte, die drei Schiffe in annähernd gleicher Breite herzustellen. Der Versuch, die Seitenschiffe analog den Halbtonnen der südfranzösischen Bauten, mit halbirten Kreuzgewölben zu schliessen, blieb vereinzelt. Eine weit ansprechendere Hilfe bot der Spitzbogen dar, der sich daher auch in den Gewölben der westphälischen Hallenkirchen verhältnissmässig früh angewendet findet. Freilich zumeist an Bauten geringeren Umfanges, welche der noch ungeschulten Wölbetechnik weniger Schwierigkeiten darboten und den Bruch mit der Tradition eher zu gestatten schienen, als die Metropolitankirchen des Landes. Leider ist auch an dem grössten der hierhergehörigen Werke, dem Dom zu Paderborn, nicht sicher zu ermitteln, welche Theile desselben in die verschiedenen Bauzeiten zwischen 1068 und 1263 gehören.

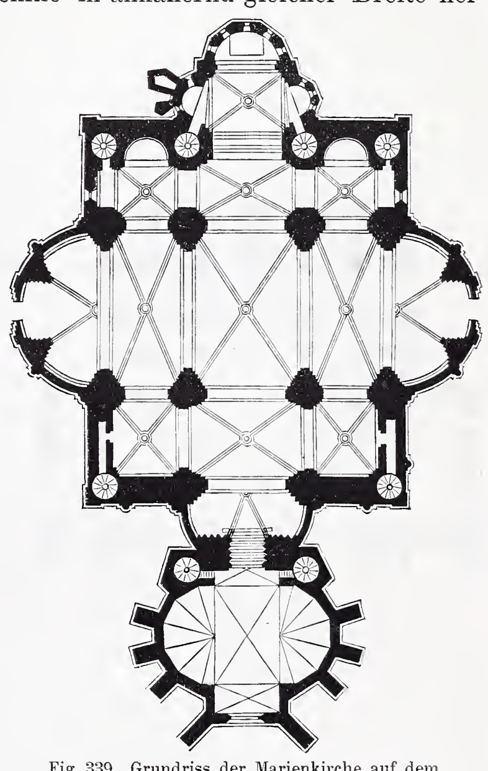


Fig. 339. Grundriss der Marienkirche auf dem Harlungerberge bei Brandenburg.

Das norddeutsche Tiefland, zum Theil von Westphalen, zum Theil von den sächsisch-braunschweigischen Landen aus colonisirt, empfängt naturgemäss auch von diesen beiden Seiten her seine Architektur. Diese aber erlangte ihr spezielles Gepräge durch den Ziegelbau, zu welchem sie der Steinmangel des Landes nöthigte. Bedeutendere Leistungen konnten übrigens bei der noch immer zögernden Colonisation und Civilisation auch in der in Rede stehenden Uebergangsperiode ebensowenig entstehen, als im vorausgegangenen Jahrhundert. Hervorzuheben ist etwa

die jetzt sehr verstümmelte Lorenzkirche zu Salzwedel, deren rundbogige Arkaden wohl früherer Entstehungszeit sind, als die spitzbogigen Gewölbe. Die 1722 abgebrochene Marienkirche auf dem Harlungerberge bei Brandenburg (Fig. 339) aber, jetzt nur noch aus alten Aufnahmen bekannt, giebt in ihrer anomalen, wohl auf die Plangestalt der Gründung des Wendenkönigs Pribislav 1136 zurückgehenden Anlage, überhaupt wenig Aufschluss über den normalen Kirchenbau Brandenburgs in dieser Epoche. In den Ostseegebieten verräth der Dom zu Ratzeburg, soweit er aus dieser Zeit stammt, die direkte Einwirkung des kurz vorher entstandenen Domes zu Braunschweig, während die Dome zu Cammin und die Klosterkirche zu Colbatz die zurückhaltende Dürftigkeit Brandenburgs theilen.

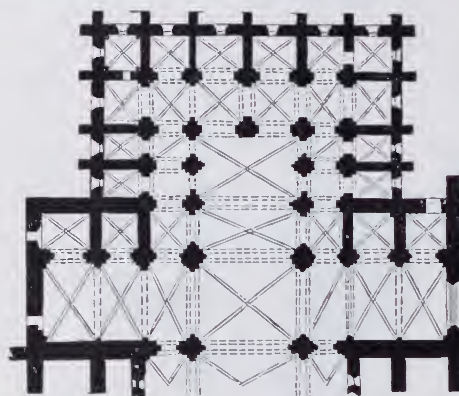


Fig. 340. Chorschluss der Cisterzienserkirche zu Ebrach in Franken.

In allen bisher genannten und manchen anderen ähnlichen Werken ist das Uebergewicht des Romanischen unverkennbar, das Beharren bei der landeigenen Tradition ein entschieden bewusstes und selbstbefriedigtes. Die sich eindrängenden gothischen Elemente beruhen auf keinem systematischen Studium der französischen Werke und erscheinen vielmehr so sporadisch, wie fremde Pflanzen, welche verwehte Samenkörner mitten in der übrigen Massenvegetation erzeugen. Doch fehlt es nicht ganz an frühzeitigem direktem Import aus dem Nachbarlande. Der nächstliegende freilich, nämlich an den Gründungen der Cisterzienser, könnte aus geschichtlichen Erwägungen leicht überschätzt werden. Denn da die Grundsätze dieses aus einer Abzweigung des burgundischen Cluny 1098 auf französischem Boden entstandenen Ordens es mit sich brachten, den Zusammenhang mit Citeaux und dessen vier ältesten Colonien la Ferté, Pontigny, Clairvaux und Morimond möglichst aufrecht zu erhalten, so möchte man schliessen, dass durch die Cisterzienser der französische Styl sofort nach Deutschland verschleppt worden sei. Allein dies konnte wenigstens nicht von vornherein der gothische sein, da die ältesten deutschen Filialen, wie Campen bei Köln und Lutzell im Elsass (1122), Altenberg in Berg (1133), Georgenberg in Thüringen (1141) und wohl auch Ebrach und Heilbronn in Franken, Maulbronn in Schwaben, Waldsassen in der Oberpfalz und

Heiligenkreuz in Oesterreich bei ihrer ersten Anlage zeitlich der gothischen Entwicklung voranstehen. Es scheint auch, dass die französischen Cisterzienser, welche auf möglichste Einfachheit hielten und seit dem Bau von Citeaux rechtwinklige Chorschlüsse, die sie mit kammerartigen Kapellen zu Privatandacht und einsamer Kasteiung umgaben, bevorzugten (Fig. 340), sich an der gothischen Bewegung keineswegs in erster Linie betheiligten, also auch keine frühzeitigen Missionäre derselben in Deutschland werden konnten.

Dagegen erscheint uns hierbei speziell burgundischer Einfluss um so sicherer. In der 1156 gegründeten Cisterzienserkirche von Thennenbach (Freiburg i. B.) waren die Seitenschiffe mit quergelegten Tonnen gedeckt, was auffällig an Tournus gemahnt, und in der 1151 bis um 1200 erbauten Kirche von Bronnbach in Franken sind die Kapellen des

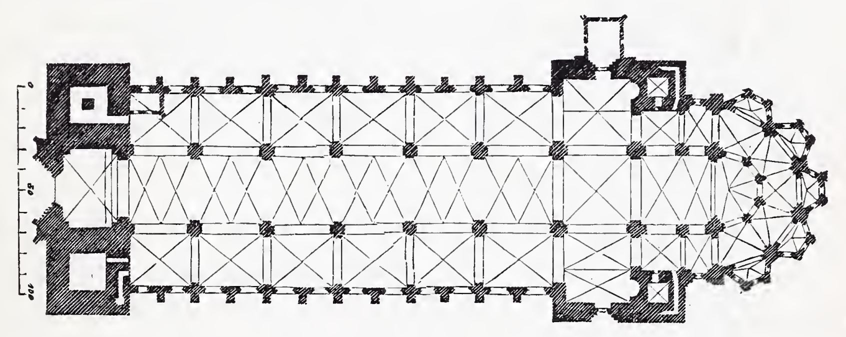


Fig. 341. Grundriss des Domes zu Magdeburg.

Transseptes ebenfalls tonnengewölbt, die Seitenschiffe mit halbirten Kreuzgewölben gedeckt. Auch das spitzbogige Gewölbe des Mittelschiffes daselbst erscheint, weil aller Gurten und Rippen entbehrend, vielmehr als ein spitzes Tonnengewölbe mit Stichkappen, und weist somit nach derselben Richtung. Wenn aber die Kirche von Marienstatt bei Hachenburg (1243—1324) endlich der nordfranzösischen Strömung folgte, so beruhte dies auf keinem direkten Cisterzienser-Einflusse, denn um diese Zeit hatte der neue Styl bereits auf anderem Wege Deutschland erobert.

Denn es musste bei dem wachsenden Weltruhme der nordfranzösischen Kathedralen doch auch den Deutschen die Lust erwachen, den bewunderten Werken näherzutreten und sie zum Zweck einer entschiedenen Nachahmung an Ort und Stelle und im Ganzen zu studiren, statt nur einzelne Motive ihrer romanischen Bauform einzufügen. Dabei ist es leicht begreiflich, dass man sich zunächst auf einzelne Vorbilder beschränkte, welche auch aus den Copien nachzuweisen sind. Den An-

fang machte der Architekt des Magdeburger Domchors, dessen Plan mit Umgang und Kapellenkranz, vorher in Deutschland unbekannt, dem Chorschluss der Kathedrale von Soissons nachgebildet erscheint (Fig. 341). Wahrscheinlich ist dies auf spezielle Anordnung des Bauherrn, Bischof Albert II. von Magdeburg, geschehen, welcher in Paris seine Studien gemacht und somit die baulichen Leistungen Franciens seiner Zeit kennen und schätzen gelernt hatte. Auf die Kathedrale von Soissons aber fiel die Wahl vielleicht deswegen, weil deren Chor 1212 zur Weihe gelangte, wahrscheinlich in demselben Jahre, in welchem der Chor von Magdeburg begonnen wurde, namentlich aber wohl aus dem Grunde, weil ihr Kapellenkranz nicht halbkreisförmig, sondern zum erstenmal unter den französischen Kathedralen polygonal geplant war, was der deutschen Gepflogenheit besonders zusagend sein musste. Bemerkenswerth aber bleibt, dass sich der deutsche Baumeister auch hier nicht genau an sein Vorbild hielt, indem er am Chorschluss sich nicht von der Pfeilerbildung zu emancipiren, die Strebepfeiler zwischen den Kapellen nicht mit vollem Verständniss ihres Wesens auszubilden und der romanischen Formensprache sich noch keineswegs ganz zu entschlagen vermochte.

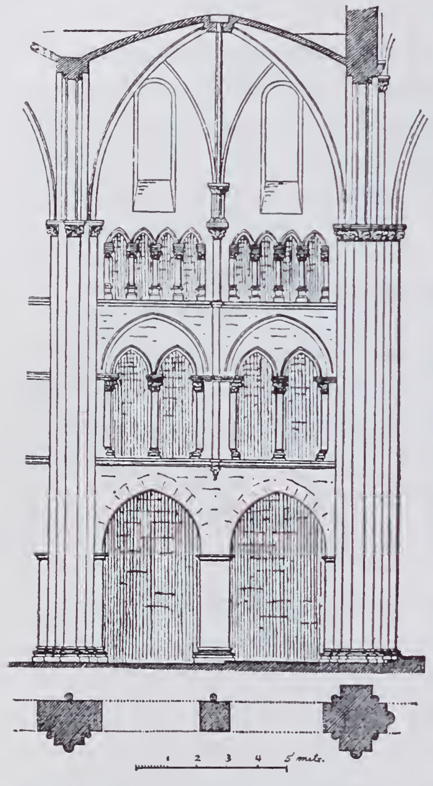


Fig. 342. Travée von S. Georg zu Limburg a. d. L.

Inwieweit der Künstler auch im Langschiff an sein Vorbild sich anzuschliessen beabsichtigte, wissen wir nicht, da dies erst später zur Ausführung kam. Aber wir finden eine ganz ähnliche Tendenz an dem Langschiff von S. Georg zu Limburg an der Lahn, welche im Jahre 1235 geweihte Kirche doch in ihrer ganzen Plangestalt, wie namentlich in ihrer Thurmbildung noch romanisch gedacht ist. Denn wie am Magdeburger Dom der Einfluss des Chorplanes von Soissons, so erscheint hier die Abhängigkeit der Travéenbildung von einem anderen frühgothischen Vorbilde Frankreichs unzweifelhaft, nämlich von der Kathedrale zu Noyon. (Vgl. Fig. 342 mit Fig. 300.)

Den noch immer etwas einseitigen Vorgängen in Magdeburg und Limburg gegenüber erscheint der Anschluss an ein französisches Vorbild noch durchgreifender, wie er zuerst an der 1227—1243 erbauten Liebfrauenkirche zu Trier auftritt. Diese älteste vollständig gothische Kirche Deutschlands erscheint nämlich in unmittelbarer Abhängigkeit von der 1180—1216 erbauten Kirche St. Yved zu Braisne bei Soissons, und zwar ebenso nach Plan wie nach Aufbau. Freilich nicht ohne sehr wesentliche Modification der Gesammtanordnung. Denn die Trierer

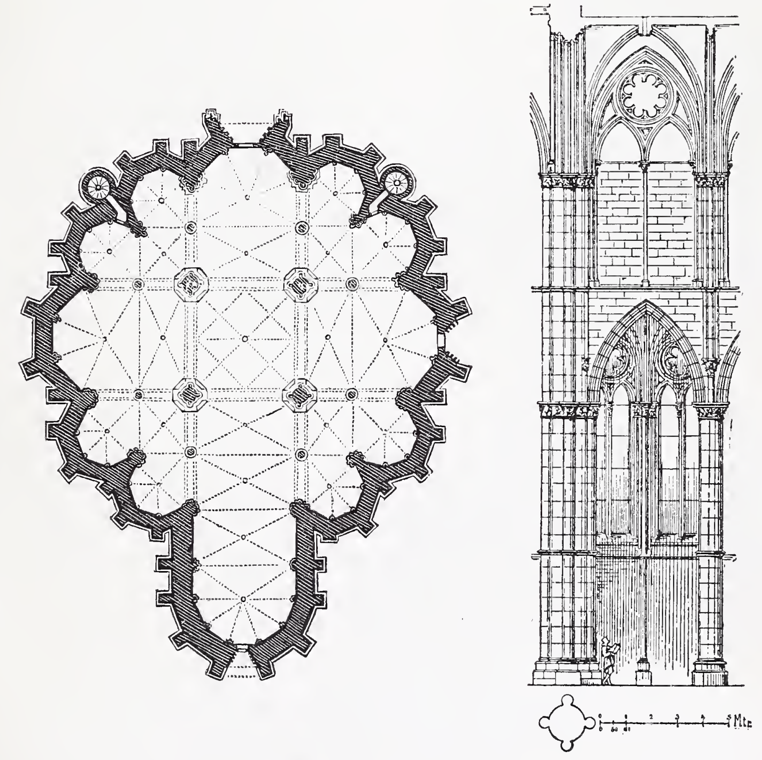


Fig. 343 u. 344. Grundriss und System der Liebfrauenkirche zu Trier.

Kirche ist ein Centralbau mit einem auf vier Pfeiler gestellten Mittelgewölbe, einem schmalen Umgang um dasselbe, und mit jederseits drei, beziehungsweise fünf Polygonalkapellen (Fig. 343). Allein diese Gestaltung ergab sich nicht aus einheimischer Tradition, sondern lediglich dadurch, dass der Trierer Architekt unter Weglassung des Langschiffs von St. Yved auch westlich den Chorschluss wiederholte, so dass sich an allen vier Seiten eine ziemlich gleichartige Erscheinung ergab. Abgesehen von der Polygonalbildung der Kapellen statt deren Halbkreisplan in St. Yved, ist sonst die Planübereinstimmung eine ungleich genauere als

zwischen dem Domchor von Magdeburg und jenem zu Soissons. Minder sklavisch erscheint der Aufbau (Fig. 344), in welchem der deutsche Architekt seiner einheimischen Schulung durch romanische Portale, seiner ausgedehnten Erfahrung aber durch Einzelentlehnungen aus Reims und Paris Ausdruck gab, die er mit Verständniss, Geschmack und Freiheit zu combiniren wusste. Dass er sich aber im Ganzen nicht an eines der französischen Hauptwerke, sondern an eine kleinere Kirche einer untergeordneten Stadt anschloss, hat wohl seinen Grund darin, dass es sich nicht um eine Kathedrale, sondern um eine Nebenkirche handelte, und dass die Chorbildung von St. Yved, abweichend von dem französischen Kathedralenplan, etwas an die deutschen Chorschlüsse Erinnerndes darbot. Rührt aber, wie wahrscheinlich, auch der Domkreuzgang von Trier von demselben Architekten her, so muss man annehmen, dass dieser nicht an jedem Werke sich den gothischen Einflüssen in gleichem Umfange hingab.

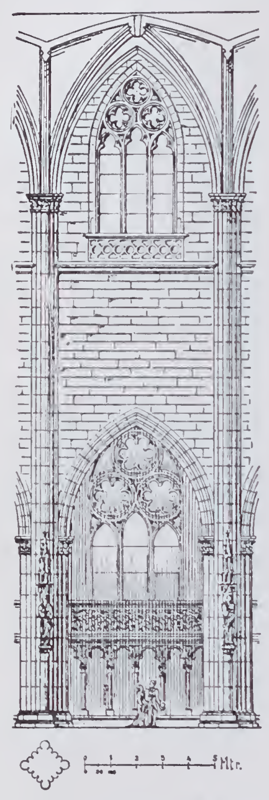


Fig. 345. System des Münsters zu Freiburg i. B.

Obwohl der Vorgang dieses Trierischen Baues nicht ohne Eindruck blieb, wie verschiedene Bauten der Umgebung und grösserer Entfernung beweisen, so vermochte man sich doch bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts nicht ganz von der romanischen Tradition zu emancipiren. Der völlige Sieg der gothischen Bauweise nach französischem Vorbilde vollzog sich erst mit der Entstehung von drei überaus glanzvollen und gediegenen Werken, den Domen zu Strassburg, Freiburg im Breisgau und Köln. Sie sind, was die hierhergehörigen Bautheile betrifft, gleichzeitig kurz vor der Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen, hielten jedoch nicht gleichen Schritt bis zur Vollendung, welche am Schiff des Freiburger Münsters auf das Jahr 1270, am Schiff des Strassburger Münsters auf 1275, am Chor des Kölner Domes auf 1320 fällt.

An den beiden ersteren war die Chorpartie mit dem Querschiff, und zwar noch im Uebergangsstyle, eben vollendet worden, als der rein gothische Bau des Langschiffes in Angriff genommen ward. Dass das Schiff des Strassburger Münsters früher geplant wurde, als das des Freiburger, lassen gewisse Spuren der Abhängigkeit des letzteren vom ersteren

als wahrscheinlich erscheinen; jedenfalls aber stehen sich die beiden Bauhütten entschieden nahe, wie auch die Forschungen nach ihrem engeren Vorbilde für beide auf den 1231 begonnenen Langhausbau von St. Denis geführt haben. Die übereckgestellten Pfeiler mit ihren sechzehn Diensten sind an beiden Bauten dieselben, sonst zeigt der Freiburger einige Vereinfachung des Aufbaues durch Weglassung der in Strassburg so wirksamen Triforiengalerie und namentlich eine verhältnissmässige Höherbildung des Mittelschiffs, als sie in Strassburg der Anschluss an die Verhältnisse des schon bestehenden Querschiffes zu ermöglichen schien. Doch wird, während das Strassburger Mittelschiff selbst in der Erwin von Steinbach zuzuschreibenden nachträglichen Erhöhung die doppelte Breite nicht überschreitet, auch in Freiburg noch beiweitem nicht die dreifache Höhe erreicht, wie sie an den gleichzeitigen Kathedralen Frankreichs üblich geworden, womit die deutschen Bauten an verhältnissmässiger Weiträumigkeit den französischen Vorbildern gegenüber gewinnen. Die meiste Verschiedenheit aber zeigen die beiden Bauten in ihrer Façadenanlage, an welcher in Strassburg Erwin von Steinbach i. J. 1277 seine glänzende Thätigkeit entfaltete und bis 1298 concentrirte, in ihrer Vollendung freilich überholt von dem einthürmigen Façadenbau Freiburgs, dessen Abschluss übrigens auch erst in das 14. Jahrhundert fällt. (Fig. 345 u. 346.)



Fig. 346. Ansicht des Münsters zu Freiburg.

Der Umbau des vormals romanischen Kölner Domes wurde mit der Chorpartie am 14. August 1248 begonnen. Zunächst sollte, wie in

Strassburg und Freiburg dem schon bestehenden Chorbau das Langschiff, so umgekehrt hier dem alten romanischen Langhaus ein neuer Chorbau angefügt werden. Das berühmte Werk, die grossartigste Schöpfung des gothischen Styles den Dimensionen und der harmonischen Durchführung nach, ist aber wieder ziemlich genau einem französischen Muster nachgebildet, nämlich dem Chor der Kathedrale von Amiens. Trotzdem verdient der Meister, welcher den Plan schuf, Gerhard von Riel, der Vergessenheit entrissen und neben Erwin von Steinbach gestellt zu werden, denn die Schönheit der Verhältnisse, die Sicherheit der technischen wie künstlerischen Arbeit und die Vollendung des mustergültigen Details erfordern alle Anerkennung. Sie wurde auch in der Bauzeit selbst und ein Jahrhundert darüber hinaus dem Künstler zu Theil. Selbst die Nachfolger im Amte, welche doch sonst geneigt zu sein pflegen, den wirklichen oder vermeintlichen Fortschritten ihrer Zeit Ausdruck zu geben, traten getreu und selbstlos in seine Fussstapfen. Dies gilt nicht blos von dem seit 1296 genannten Meister Arnold, sondern selbst noch von dessen seit 1319 mit der Oberleitung betrauten Sohn Johannes, so dass, als nach der Weihe des Chors 1322 der Beschluss gefasst wurde, auch das romanische Langhaus zu demoliren und dem Chor entsprechend neu zu bauen, allen sonstigen Erfahrungen entgegen auch das Neubegonnene in vollendet harmonischer Gleichartigkeit gedieh. Allerdings wird man es füglich dahingestellt lassen müssen, ob Meister Johannes den Plan hierzu völlig neu, oder mit Benutzung der von Meister Gerhard etwa vorhandenen Entwürfe hergestellt; jedenfalls macht die Homogenität beider Theile ganz vergessen, dass zwischen der Herstellung des Chorplanes und des Westbaues fast ein Jahrhundert liegt (Fig. 347 u. 348). Dasselbe lässt sich von dem imposanten Façadenbau sagen, dessen um 1350 hergestellter, für den Ausbau der Thürme wichtiger Entwurf durch Moller's Entdeckung der Nachwelt wieder geschenkt worden ist.

Man hat die Bedeutung des Werkes dadurch herabgedrückt, dass man ihm nicht blos die weitestgehende Abhängigkeit von Amiens zum Vorwurfe machte, sondern ihm auch überhaupt jede Originalität und Individualität absprach. Beides ist indess nicht völlig begründet. Denn wenn auch im Ganzen der Plan ziemlich eng an das genannte Vorbild sich anschloss und die Formensprache des Kölner Baues zur französisch-gothischen in gewisser Beziehung sich ähnlich verhält, wie die römische zur griechischen, so hat doch das Kölner Werk das voraus, dass die Principien des französischen Styls nicht blos consequent und einheitlich, sondern auch höchst verständnissvoll durchgeführt sind. Auch fehlt es ihm nach Plan und Detail keineswegs an Neuerungen speciell deutschen Cha-

rakters. Diese treten namentlich am Aeusseren unverkennbar hervor. An keinem französischen Bau sind die Strebepfeiler so reich und organisch bis in ihre Fialenspitzen entwickelt, an keinem ist das Strebebogenwerk so rationell und geschmackvoll durchgeführt. Ueberall ist das richtige Maass des künstlerischen Schmuckes gefunden, ebensowenig wie Leere drängt sich irgendwo Ueberfüllung auf. Und wenn auch ge-

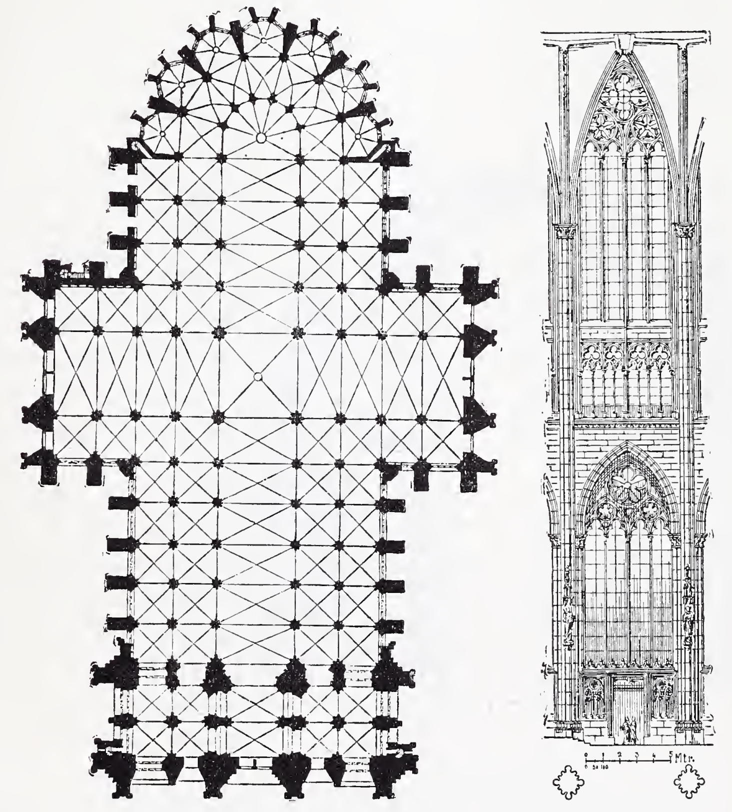


Fig. 347 u. 348. Plan und Chortravée des Kölner Doms.

legentlich ein an Schablonenwesen streifender Mangel an Abwechselung unangenehm berührt, so ist nicht zu leugnen, dass überall die beste und vollendetste Form für die Schablone entwickelt oder entlehnt ist. Man darf demnach den Ruhm des Gebäudes nicht auf dessen Dimensionen beschränken, denn obgleich ihm manches andere Werk an individueller Lebendigkeit und künstlerischer Neugestaltung voransteht, so ist ihm doch keines an Principientreue und an harmonischer Einheit überlegen.

Die systematische und etwas doctrinäre Regelrichtigkeit und die langjährige Blüthe der Kölner Bauhütte konnten nicht verfehlen, eine

Schule heranzubilden, welche ihren Einfluss bis in die weitesten Kreise erstreckte. Dieser lässt sich nördlich bis zur Kathedrale von Utrecht, westlich bis zu jener von Metz und südlich selbst noch weit über die Katharinenkirche von Oppenheim (Fig. 350) hinaus fühlen, obwohl ihm die Bauhütten von Strassburg und Freiburg im Süden einige Concurrenz bereiten mussten. Auch ostwärts entsendete Köln die Zöglinge seiner Bauhütte, trotz des Widerstandes, den Westphalen (Dom zu Minden) und Sachsen (Dom zu Halberstadt, Fig. 349) in ihrer derberen, der rheinischen Prunklust abgewandten Richtung entgegenzusetzen suchten. Wenigstens stand nun fest, dass man in allen jenen Fällen, wo reiche Stifter oder Bischofssitze wie aufblühende Städte zur Anlage oder zum Umbau ihrer Hauptkirchen im neuen Styl Gelegenheit fanden, den Anschluss an die brillanten Vorbilder Frankreichs und der Rheinlande nicht mehr umgehen konnte. Dabei war man sich auch der Bezugsquelle vollkommen bewusst, wie Burckardi de Hallis Chronicon Wimpinense damit beweist, dass es nicht blos die 1261 bis 1278 erbaute Stiftskirche St. Peter zu Wimpfen in Thal einem „aus Paris gekommenen“ Architekten zuschreibt, sondern ausdrücklich „opus Francigenum“ nennt. Es ist nicht zu bezweifeln, dass diese Benennung damals in gebildeten Kreisen so viel bedeutete, als die Bezeichnung „gothischer Styl“ heutzutage, und dass sie auch als ganz zutreffend vor der letzteren, die bekanntlich erst von den italienischen Renaissancemeistern als eine Art von Schimpfname in Aufnahme gebracht wurde und jeder tieferen Grundlage entbehrt, den Vorzug verdienen würde. Von dem Dom zu Prag wissen wir, dass dessen Gründer Kaiser Karl IV. einen französischen Architekten, Matthias von Arras, aus Avignon mitbrachte, und dass dieser den Bau von 1344—1352 wenigstens so weit führte, um seinem Nachfolger Peter von Gmünd hinsichtlich der Richtung keine Wahl mehr

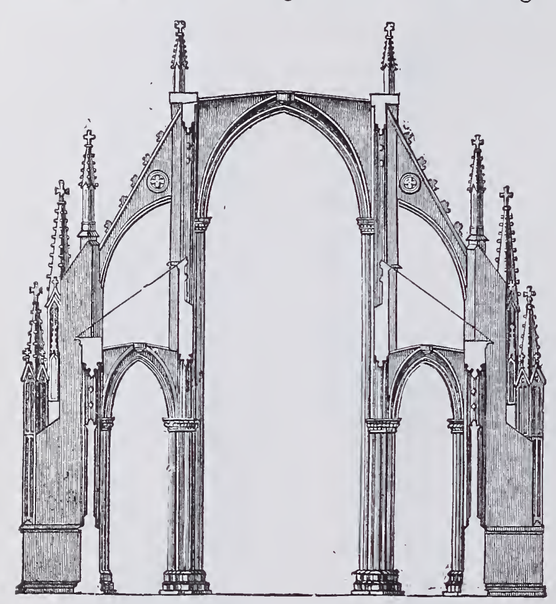


Fig. 349. Querschnitt des Doms zu Halberstadt.

zu lassen. Und wenn endlich die Betheiligung eines Franzosen oder eines in Frankreich gebildeten Architekten an dem nach 1273 begonnenen Dombau von Regensburg auch nicht nachweisbar ist, so verräth derselbe in seiner reizvollen Mannigfaltigkeit doch sicher ebenso viel direkte Anregung von Frankreich als von der schematischen Bauhütte zu Köln (Fig. 351). Beides schliesst nicht aus, dass an dieser anziehendsten unter allen deutschen Kathedralen viel nationales Wesen, viel Eigenart und Individualität sich geltend macht, worin sogar ihr Hauptwerth zu suchen ist, wie denn z. B. der einfache polygonale Chorschluss mit ähnlichen Kapellenabschlüssen beider Seitenschiffe jene Engbrüstigkeit vermeidet, welche dem französischen Schema mit Umgang und Kapellenkranz im überhöhten Theile anhaftet.

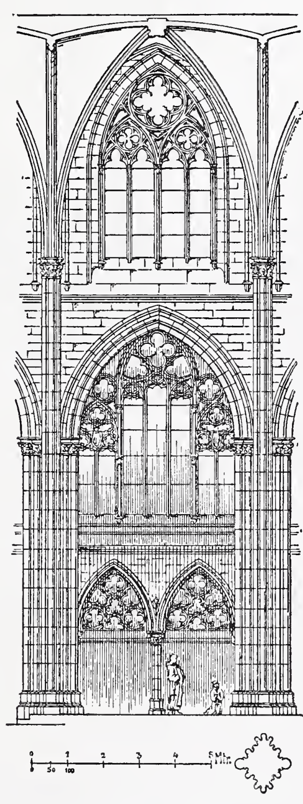


Fig. 350. Travée der Katharinenkirche zu Oppenheim.

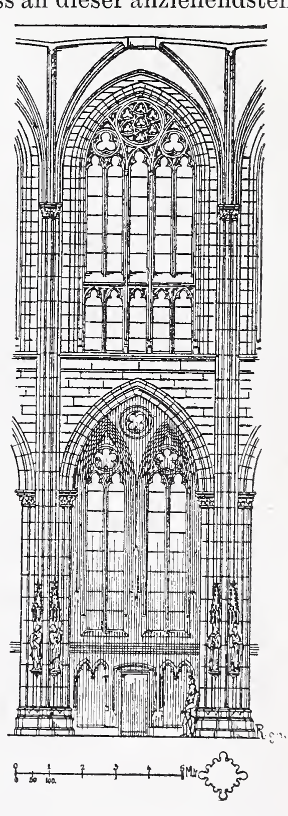


Fig. 351. Travée des Domes zu Regensburg.

Ueberhaupt machten sich auch in jenen Fällen, in welchen der Anschluss an die französische Gothik ein ziemlich enger war, stets doch gewisse nationale Eigenthümlichkeiten geltend, welche dem Ganzen ein etwas verändertes Gepräge gaben. Am meisten springen die nicht blos abweichenden, sondern auch unter sich höchst verschiedenartigen Chorschlüsse in die Augen, bei welchen übrigens die Polygonalität durchaus Princip ist. In den Stützen empfindet man dann immer die Nachwirkung der deutsch-romanischen Pfeilertradition im Gegensatz zum fran-

zösischen Säulenbau, wodurch auch die Vertheilung und Emporführung der Dienste sich organischer gestaltet und das gemeinsame Kapitäl sich leichter beseitigt, namentlich aber das vertikale Princip an Consequenz gewinnt. Der Blattschmuck der Kapitälchen und Krabben wird im Gegensatz gegen den Realismus der französischen Vorbilder stylisirter, meist dem Eichlaubmotiv entnommen. Zu ungleich grösserem Reichthum gelangte dann die Masswerkbildung durch sphärische Dreiecke und Vierecke, welche sich dem Spitzbogen linienverwandter einfügten, als die Kreisformen, und in ihren Pass- und Kleeblattgliederungen ein entsprechendes geometrisches Spiel ermöglichten. Mit der Bereicherung des Masswerks hängt es wohl auch zusammen, dass man frühzeitig begann, das Rippenwerk der Gewölbe, das in Frankreich bis zur spätesten Zeit bei den durch das Bedürfniss bedingten Hauptlinien blieb, zu vermehren und zu wirksamer Netz- oder Sternform zu steigern.

Insbesondere aber gelangte das Aeussere zu einer mehr harmonischen Verwachsung von constructiven und dekorativen Theilen und zu gleichmässiger vertheiltem Reichthum. Die Strebepfeiler, welche in Frankreich ihren constructiven Charakter etwas kahl zur Schau tragen, entwickeln sich durch Blendmasswerk, Spitzgiebel und schlankbehelmte Fialen zu einer thürmchenartigen Erscheinung. Die Wimperge über den Fenstern und Eingängen fügen zu der Durchbrechung der Horizontallinien und zur Förderung des Vertikalismus bewegte Contouren und zierlichen Schmuck. Am auffälligsten aber wird die deutsche Eigenart im Façadenbau, in welchem sich schon hinsichtlich der Thurmhöhe ein weder in Frankreich noch in England auftretender Wetteifer entfaltete. Hier vermied man die in den französischen Vorbildern vorgezeichneten energischen Horizontalen der Tabernakelreihen, welche dem deutschen Vertikalismus am meisten widerstrebten, und liess die Pfeilermassen zwar in zunehmender Verjüngung, aber ohne horizontale Unterbrechung emporwuchern. Anfangs begnügte man sich mit Einfachheit an den unteren Theilen, wie dies z. B. der Freiburger Münsterthurm, der älteste unter den bedeutenderen, zeigt. Schon das Thurmpaar Erwin von Steinbach's zu Strassburg aber zeigt die üppige Verästelung der Pfeiler schon von unten an begonnen, wodurch der vertikale Linienreichthum schon von der Basis an auftritt und wenigstens am Kölner Dom sich ohne wesentliche Steigerung bis zum Abschluss harmonisch verhält. Im Octogon, das sich in Freiburg noch deutlich von dem einfachen unteren Theile abhebt, sonst aber sich organischer verbindet, mehren sich die Durchbrechungen und verfeinern sich die Glieder insbesondere an den vier Nebenthürmen der Eckabschrägungen, welche ebenso wie die Fialen und Wimperge

über die Horizontale des Helmansatzes emporschiessen. An den französischen Kathedralen hatte man den Helm selbst ohne empfindliche Einbusse weglassen können, an den englischen Kathedralen begegnet er sogar nur ausnahmsweise, steigt ziemlich unvermittelt von seiner Grundlage auf und erscheint selbst noch fremdartiger als der horizontale Abschluss mit ganz flacher Bedachung. In Deutschland dagegen bildet er die unmittelbare und unentbehrliche Fortsetzung und Abschliessung des schon von unten an sich pyramidal einziehenden Thurmes, von dessen Gesammtprofillinie er sich z. B. im Wiener Stephansthurm nur unmerklich entfernt. Dazu kommt, dass die Auflösung der Massen auch die compakte Aufmauerung des Helmes, wie sie in Frankreich ausgeführt oder wenigstens beabsichtigt war, nicht mehr duldet. Wie namentlich vom Octogon an Alles Pfeiler-, Stab- und Masswerk, so steigt auch der Helm, gleichsam als Zusammenfügung von acht durchbrochenen Wimpergen als ein Stabgerüst von acht Steinrippen empor, mit Horizontalstäben und Masswerkfüllungen verbunden, mit Krabben gleichsam befranst und an der Spitze mit einer stattlichen Kreuzblume gekrönt. Man sieht, dass die charakteristische Fenstergliederung, die in wirklichem oder blindem Masswerk sich überallhin verbreitet und im Netzgewölbe selbst auf die Decke eingewirkt hat, sogar an dem Thurmhelm nicht erlahmt, sondern in der unbeugsamen Consequenz seiner Alles durchbrechenden Zierlust gerade da am üppigsten sich ergeht, wo die Natur den geschlossenen Schutz der Bedachung am dringendsten zu erheischen scheint. Allein für den deutschen Gothiker ist der Thurmhelm keineswegs mehr der Dachabschluss des Thurmes, wie dieser selbst der ausschliesslichen Bedeutung als Glockenträger entwachsen und vielmehr zum hochragenden Denkmal frommen Stolzes geworden ist. Die wirkliche Thurmbedachung kann auch mit geringer Erhebung und für den Beschauer unbemerkbar innen besorgt werden, das Steingestänge des Helmes aber soll in seiner durchsichtigen Metrik nichts Anderes sein, als ein kühner, gen Himmel gesandter Hymnus, welcher sich über die Anforderungen an Schutz und Sicherheit hinwegsetzt und nicht zurückschreckt vor der Verwitterungsgefahr, die das luftige Gehäuse an so ausgesetzter Stelle in Wind und Wetter allerdings zu bestehen hat. Doch ist in Deutschland noch weniger als in Frankreich zu verwundern, wenn diese die Consequenz des Princips auf die Spitze treibenden Thurmriesen nur selten zur Vollendung gediehen, selbst dann, wenn der kluge Sinn der Erbauer, der französischen wie romanischen Tradition entgegen, sich mit der Anlage eines Thurmes vor dem Mittelschiff begnügte (Freiburg, Ulm). Von grösseren hierher gehörigen Anlagen kam nur der Thurm von Freiburg

und der eine Thurm von St. Stephan in Wien zur sofortigen Vollendung, der eine der Thürme des Strassburger Münsters, wesentlich abweichend von Erwin's Entwurf, erst in letzter Stunde, nachdem schon der Geist der Auflösung und virtuosen Uebertreibung eingerissen, durch die Gebrüder Juncker von Prag und Joh. Hültz aus Köln (1404—1439). Einige andere Thurmbauten gelangten sogar erst in unseren Tagen zum Abschluss, wie die Thürme der Dome zu Regensburg und zu Köln.

Trotz all der angedeuteten Eigenartigkeiten blieb aber doch die aufgeführte Gruppe von Dom- und Stiftskirchen abhängiger von den französischen Vorbildern, als die Kathedralen und Abteikirchen Englands. Diesen Werken steht indess eine ansehnliche Zahl von Baudenkmälern gegenüber, welche nach System und Detail ungleich mehr Originalität und Landeigenheit besitzen und daher den Anspruch erheben können, als die eigentlich nationalen Typen deutscher Gothik behandelt zu werden. Es sind dies die deutschen Hallenkirchen. Wir haben sie östlich vom Niederrhein schon in der romanischen Periode, häufiger in der Uebergangszeit angetroffen. Als erste Hallenkirche gothischen Styls aber ist S. Elisabeth zu Marburg, 1235—1283 erbaut, zu bezeichnen. Allerdings empfing auch sie Einflüsse von der Liebfrauenkirche zu Trier und damit indirekt von Frankreich, allein in den durchaus gleichhohen Gewölben auf den ringsum gleichartigen Bündelsäulen, in der damit zusammenhängenden Beschränkung der Fensteranlage auf die Seitenschiffwände und in dem schlichten Strebesystem betritt sie einen von der Gothik Frankreichs nicht durchgreifend vorgebahnten Weg. Dass diesem die Querschiffanlage nicht zusagend sei, musste man erst durch Erfahrung lernen: indess verräth die Elisabethkirche auch in dieser Beziehung weniger französische als altkölnische Vorbilder durch die Apsidenartigkeit der Querschiffabschlüsse (Fig. 352).

Das in Marburg entwickelte System fand bald nicht blos in Hessen, sondern weit darüber hinaus Nachahmung oder wenigstens Nachfolge. Besonders in den auf Backstein angewiesenen Ländern war man demselben geneigt, da ja nicht zu verkennen war, dass es bei entsprechender Wirkung doch die geringsten Anforderungen an künstlerische Gliederung und Auszierung stellte und damit die im Material liegenden Hemmnisse weniger empfinden liess. Auch sagte es durch seine schlichte, in der Gleichartigkeit der Theile gewissermassen demokratische Gestaltung dem bürgerlichen Zuschnitt des deutschen Volkes mehr zu, als der elegante und pompöse Kathedralenstyl Frankreichs, der mehr mit dem ritterlich höfischen Wesen der Franzosen übereinstimmte und auch im Wesentlichen die Schöpfung geistlicher Würdenträger war. Daher ging auch

Deutschland, das Erborgen des französischen Systems den Erbauern bischöflicher Kathedralen oder fürstlicher Hofkirchen überlassend, diesen Weg hauptsächlich in den aufblühenden Reichs-, Industrie- und Handelsstädten, deren bürgerliche Bewohner sich längst vor der Reformation mit den geistlichen und weltlichen Herren in Gegensatz stellten. Und diese fingen schon damals an, die Bedeutung des französischen oder englischen Bürgerthumes zu überflügeln und daher auch baulich bedeutendere oder wenigstens zahlreichere Aufgaben zu stellen, als sie bei dem zumeist schon in der romanischen und Uebergangszeit gedeckten Bedürfnisse in den Bischofstädten vorlagen. Freilich handelte es sich dabei weniger um glänzende Metropolitankirchen, als vielmehr um Pfarrkirchen, welchen auch das Hallensystem, obwohl auch für Kathedralen nicht unbrauchbar (St. Stephan in Wien), unter beseitigter Absonderung des Presbyterialraumes am meisten entsprach und ausreichend genügte. So wurde die deutsche Hallenkirche wesentlich der bauliche Ausdruck des deutschen Volksthums, wie die Kathedrale Frankreichs und Englands, wo die Cultur eine entschieden höfisch-aristokratische, der Cult ein überwiegend episcopaler war, jener der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Nachbarländer.

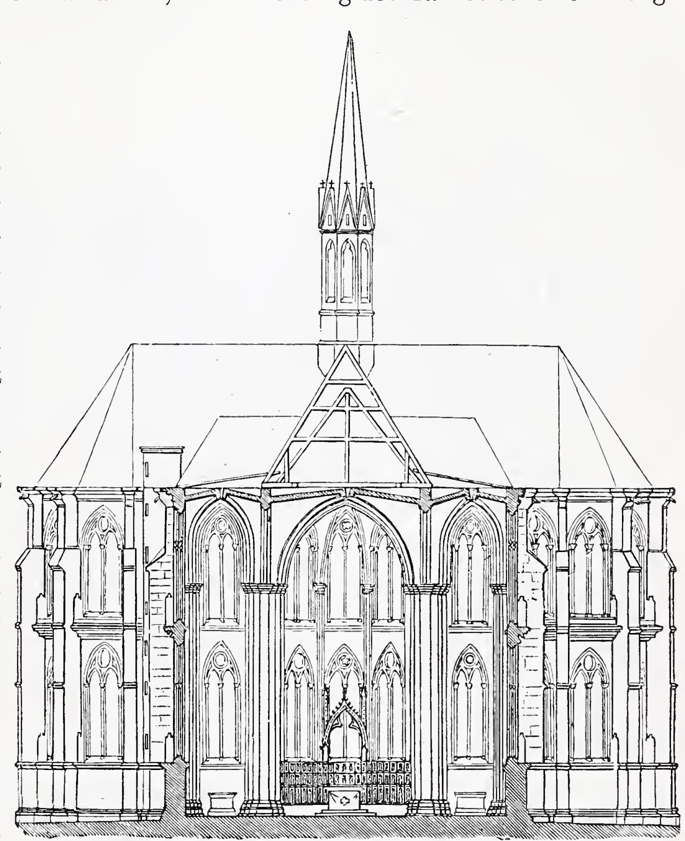


Fig. 352. Querschnitt der Elisabethkirche zu Marburg.

In der Elisabethkirche zu Marburg waren den hohen Seitenschiffwänden ausser den Fenstern der vormals niedrigen Seitenschiffe auch die Oberlichter des Mittelschiffes zu Theil geworden, somit eine doppelte Fensterreihe, welche eine thatsächlich nicht mehr vorhandene Doppelgeschossigkeit darstellte und festhielt (Fig. 353). Das Unstatthafte eines solchen inneren Widerspruches musste in die Augen springen, und es lag nahe, es dadurch zu beheben, dass man die beiden übereinander befindlichen Fenster in eines verband. Mit dem Missverhältniss der so gewonnenen überlangen Fenster suchte man zunächst dadurch zu versöhnen, dass man in halber Fensterhöhe einen transomartigen Masswerkfries einfügte, der das Fenster in zwei Hälften zerlegte (Fig. 354). Später aber entsprach vielleicht gerade die Gestrecktheit solcher einheitlichen Fenster, welche übrigens auch etwas den hochragenden und schlanken Pfeilern der Hallenkirche Analoges hatten, der vertikalen Tendenz und man liess jede Horizontalabtheilung weg, indem man die Stäbe ununterbrochen bis zum Masswerk der Fensterbogen emporzog (Fig. 355). Auch der Säulenbündel der Stützen vereinfachte sich bald zu einfachen Säulen oder zu einem achteckigen Pfeiler, welcher letztere ganz von selbst dahin führte, die Rippen des Netzgewölbes mit oder ohne Consolenunterlage aus den Pfeilerflächen entspringen zu lassen.

Eine gewisse Nüchternheit und verständige Prosa ist diesen Hallenbauten allerdings zumeist eigen, allein nicht selten auch eine schlichte Grossartigkeit, welche den Vergleich mit mancher französischen Kathedrale aushält. Die lichten Räume leiden namentlich nicht an der düsteren Schmalbrüstigkeit der überhöhten Mittelschiffe oder an der Zurücksetzung der Nebenschiffe hinter dem Hauptraum. Es entfaltet sich eine Einheitlichkeit des Ganzen, welche dem Kirchenbau seit Langem fremd geworden war. Gewölbe von annähernd gleicher Höhe schwingen sich in gleichartigem Wellenschlage über alle Theile des Innern. In der Regel unterbricht auch kein Querschiff das Ganze, womit die bauliche Absonderung des Chors, welcher allmählich auch die Kryptenüberhöhung verliert, wegfällt. Doch bewahrt man womöglich den Chorumgang mit Kapellenkranz, ja man zieht sogar gerne die Kapellen an den ganzen Langseiten hin, deren Raum sich dadurch leicht ergiebt, dass die Strebepfeiler als Scheidewände nach innen gezogen werden, was entweder in ganzer Höhe (Liebfrauenkirche zu München) oder in halber (Martinskirche zu Landshut) geschehen konnte. Fünf Portale öffnen dann den Raum von drei Seiten und geben die allerdings wünschenswerthe Gelegenheit zu reicherem Schmuck, an welchem auch in den bruchsteinärmeren Gegenden, wenigstens Süddeutschlands, doch der Backstein

ebenso vermieden zu werden pflegt, wie am Masswerk oder an den Rippen der verhältnissmässig reichen Stern- oder Netzgewölbe. Sonst erhebt sich der im Inneren ganz auf Verputz berechnete Backsteinbau in Oberdeutschland im unverputzten Aeusseren selten zu mehr Zierwerk als zu Lisenen mit spitzen Bogenfriesen, beides in entsprechender Umbildung aus dem Romanischen herübergenommen.

Mehr erreicht der Backsteinbau im norddeutschen Tieflande, wo der nahezu absolute Mangel an anderem Material dazu zwingt, durch

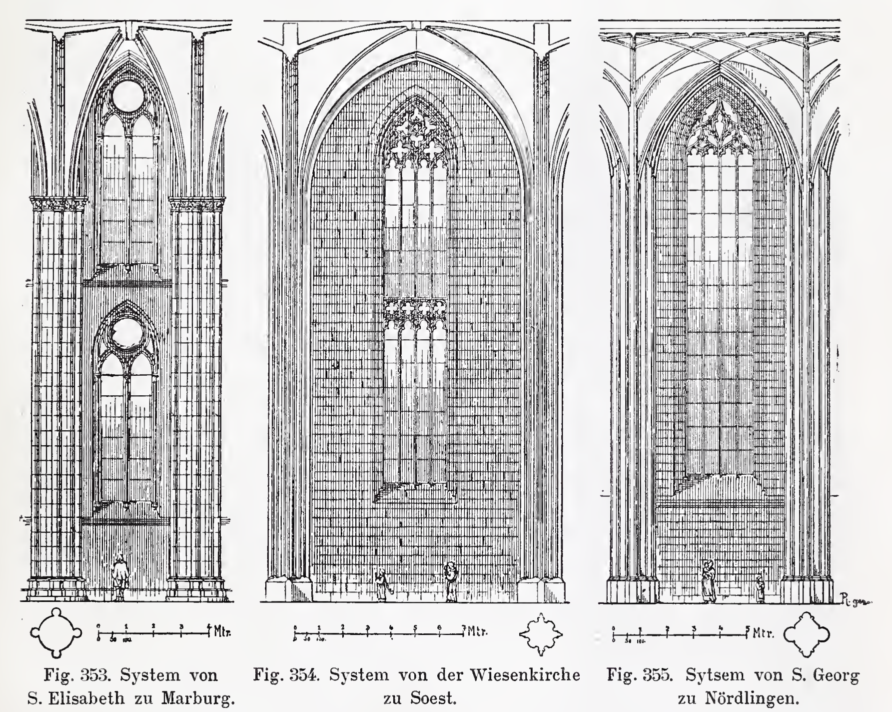


Fig. 353. System von S. Elisabeth zu Marburg.

Fig. 354. System von der Wiesenkirche zu Soest.

Fig. 355. Sytsem von S. Georg zu Nördlingen.

Formsteine und bunten Schichtenwechsel mit zum Theil glasirten Ziegeln Ersatz für den Hausteinschmuck zu schaffen. Der Buntbau fand hauptsächlich in der Mark Brandenburg seine Ausbildung. Von den beiden Pfarrkirchen der seit Langem vorortlichen Stadt Brandenburg, den dreischiffigen Hallenkirchen S. Godehard (1346 vollendet) und S. Katharina (1380—1401 erbaut), zeigt wenigstens die letztere äusserst wirksamen Schichtenwechsel in schwarzgrünen und rothen Ziegellagen, verzierte Spitzgiebel und reiche Masswerkfenster wie Friese in Formsteinen, ja selbst den Statuenschmuck in gebranntem Thon. Auch die Marienkirche zu Prenzlau, der letztgenannten Kirche ungefähr gleichzeitig, bietet in der prächtigen Giebelbildung des Chors ein höchst be-

achtenswerthes Probestück der Terracottaarchitektur des Tieflandes, während allerdings die Thürme in ihrem massiven, lediglich durch Lisenen und schmale Fenster gegliederten Mauerbau ohne Uebergang in's Octogon und fast ohne Verjüngung bei der dem Tieflande allgemeinen Schlichtheit beharren (Fig. 356). Hierher gehören dann die verwandten Anlagen der Stephanskirche zu Tangermünde, der Johanneskirche zu Werben, der Marienkirche zu Königsberg in der Neumark, sämmtlich in der zweiten Hälfte des 14. Säculums entstanden, wie auch der Dom und die Marienkirche zu Stendal aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Einfacher sind die Kirchenanlagen von Mecklenburg und Pommern, namentlich auch im Ordensland Preussen, wo der wehrhafte Charakter der betreffenden Stiftungen in den Kirchen nur selten (Dom zu Frauenburg 1329—1388 und Marienkirche zu Danzig 1343—1502) höhere künstlerische Entwickelung gestattete. Die etwas kahle Massenhaftigkeit, verbunden mit den geringen Höhenverhältnissen, stellt sich dabei in auffallenden Gegensatz mit einigen süddeutschen Backsteinbauten, von welchen z. B. S. Martin zu Landshut bei einer Gewölbehöhe von 30 m die Pfeiler bis unter 1 m Durchmesser, mithin zu rohrartiger Schlankheit reducirt zeigt.

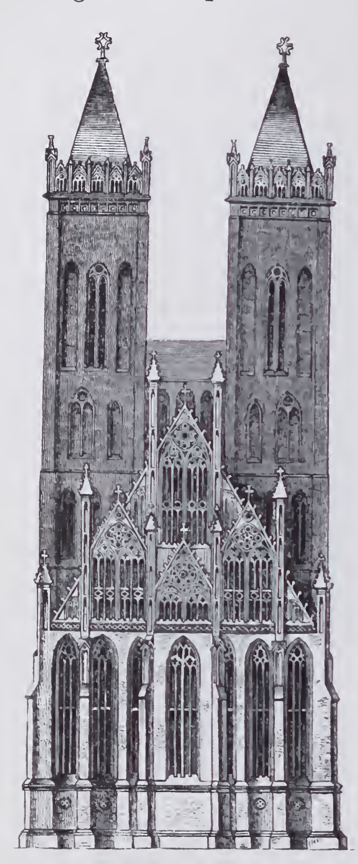


Fig. 356. Ostansicht der Marienkirche zu Prenzlau.

Frankreich hatte den Zenith seiner gothischen Architektur längst hinter sich, als sich Deutschland noch auf der Sonnenhöhe seiner zwar spät aufgenommenen, aber schliesslich ganz in Fleisch und Blut übergegangenen Gothik bewegte. Mit dem 15. Jahrhundert begann jedoch auch in Deutschland der Verfall. Die Vorliebe für polygonale Planformen macht einer Künstelei und einem Problemenspiel Platz, welches den Vergleich mit ähnlichen Erscheinungen der barocken Schlusszeit der Renaissance herausfordert. Die Ornament- und namentlich die Masswerkformen begnügen sich nicht mehr damit, das Spiel mit geometrischen Formen, das lange Zeit von erfreulicher und geschmackvoller Erfindungs-

gabe beherrscht wurde, auf die Spitze zu treiben, sondern bevorzugen in der sog. Fischblase ein dem englischen Flowing und dem französischen Flamboyant verwandtes Motiv. Wenn sonst das Ornament in vegetabilischen Charakter übergeht und sich geradezu als verschlungenes Geäst darstellt, wenn die Fialenspitzen ihrem verticalen Charakter entgegen sich krümmen und in weichen Curven kreuzen, oder wenn das Rippenwerk sich von den Gewölben frei ablöst und in ein krauses Ornament verwandelt, so finden wir sogar eine ähnliche Entartung, wie sie die barock gewordene Renaissance schliesslich im Rococo erlebte. Dass man aber bei aller geometrischen und phantastischen Spielerei immer noch das Gefühl bewahrte, wenigstens constructiv nicht von den Grundlagen der älteren Werke sich entfernen zu dürfen, zeigt die technische Tüchtigkeit auch noch der späteren Bauten. Dieses Festhalten wird auch geradezu als Grundsatz ausgesprochen in des Regensburgischen Dom-Baumeisters Mathias Roritzer Schrift „Von der Fialen Gerechtigkeit", die er 1486 zu Eichstädt drucken liess. Denn wenn er sich dabei auch vorzugsweise auf die beiden Juncker von Prag bezieht, so leiten diese durch den schwäbischen Meister von Gmünd auf den Begründer der Prager Bauhütte, den von Karl IV. berufenen Meister Mathias von Arras.

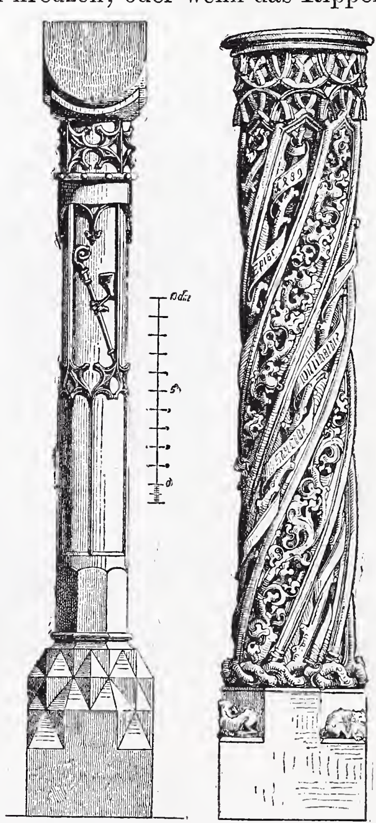


Fig. 357. Säule vom Herrenhaus zu Maulbronn.

Fig. 358. Säule vom Domkreuzgang zu Eichstädt.

Mit der Hebung des Kirchenbaues Hand in Hand ging auch ein wesentlicher Aufschwung der übrigen Architektur monumentaler wie privater Richtung. In unverhältnissmässiger Zurückgebliebenheit hatten bis zum Ende des 12. Jahrhunderts die deutschen Klöster wie die Fürstenschlösser kaum irgendwelche baukünstlerische Bedeutsamkeit dargeboten, und während die öffentlichen städtischen Gebäude noch in keiner Weise, das Patrizierhaus höchstens in Thürmen (Regensburg), sich geltend machte, stand das bürgerliche Wohnhaus auf der denkbar niedrigsten

Stufe. Diese Verhältnisse mussten sich auch in Deutschland ändern, seit nicht blos die Fürstenhöfe und höheren geistlichen wie weltlichen Stände mit gesteigerten Ansprüchen an ein verfeinertes Leben auftraten, sondern auch den von ihnen gestifteten oder erneuerten Klöstern solche Ansprüche verstattet wurden. Dabei war es von wesentlicher Bedeutung, dass unter allmählichem Veralten des Mönchsmonopols die Kunstthätigkeit grösstentheils auf Laienhände überging, woraus von selbst, namentlich in den aufblühenden Städten, die Aufmerksamkeit auch auf die Profanbauten gelenkt wurde.

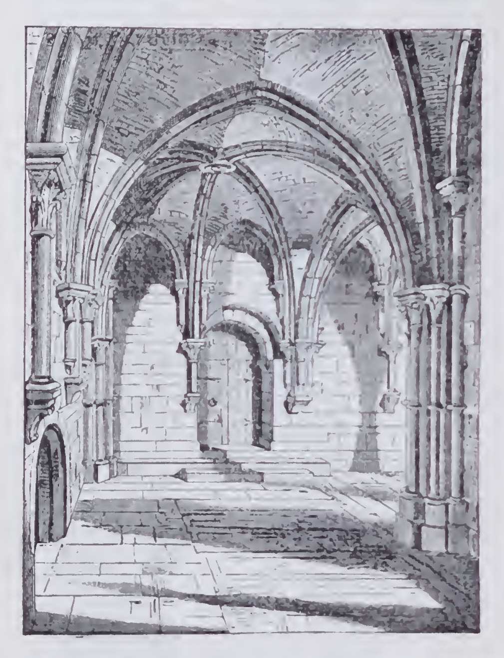


Fig. 359. Südostecke des Kreuzgangs der Cisterzienserabtei Maulbronn.

Vorab entwuchsen die Klosteranlagen ihrer vorher auf das bescheidenste Bedürfniss berechneten Aermlichkeit. Schon in der Uebergangszeit waren stattliche Kreuzgänge mit triforienartigen Arkaden Regel geworden, und gerade die Uebergangsformen hielten hier noch Stand, als die Gothik die Herrschaft über den Kirchenbau bereits angetreten hatte. So im Domkreuzgang zu Trier, in den schönen Kreuzgängen der österreichischen Cisterzienserklöster Zwetl und Heiligenkreuz oder an den im weiteren Fortgang des Baues sich der Gothik beugenden Höfen am Dom zu Erfurt und in S. Emeram zu Regensburg. Ob rein gothische Kreuzgänge vor dem 1270 bis 1292 angelegten zu Klosterneuburg in Oesterreich gebaut worden sind, ist unsicher, gewiss aber, dass von dieser Zeit an zahlreiche der noch jetzt erhaltenen an den Domen und in den Klöstern entstanden (Fig. 359). Sie setzen insgesammt an die Stelle der Säulenarkaden reiche Masswerkfenster und bedienen sich auch statt der vorher gewöhnlicheren Holzdecken in der Regel reicher Rippenwölbung, welche durch ihre perspektivischen Effekte zu den erfreulichsten Schöpfungen der Periode gehören. Allmählich übertrug sich eine ähnliche Fenster- und Deckenanlage auch

auf die Kapitelsäle und Refektorien, wovon sich z. B. in Maulbronn stattliche Proben erhalten haben*).

Dem künstlerischen Schlossbau stand der fortificatorische Zweck namentlich nach Aussen hinderlich im Wege. Dass sonst auch hier die Uebergangsformen sich länger erhielten (Burg Reichenberg bei Goarshausen, 1284 erbaut), hat seinen Grund darin, dass häufig schon bestehende Anlagen im Umbau benutzt wurden, und dass der Rundbogen im Allgemeinen geringere Etagenhöhen erheischte, was ihm den höheren gothischen Gewölben gegenüber einen praktischen Vorzug gewährte. Es drängten sich daher hier leichter die dekorativen als die constructiven Elemente des neuen Styls ein, soweit sie sich zwanglos mit dem bereits Bestehenden wie mit jeder räumlichen Disposition verbinden liessen. In consequenter Durchführung erscheint die Gothik zuerst an dem Deutschherrnschlosse zu Marienburg in Preussen, 1280 gegründet, 1309 zur Residenz des Ordensmeisters erhoben, und in Folge davon umfänglich erweitert und verschönert, 1382 vollendet. Seinem Zwecke nach Kloster und Schloss verbindend, lässt es auch in dem Kreuzganghof des Hochschlosses wie in einigen Saalbauten des übrigen Theiles seine hervorragendsten Theile erkennen. Unter den letzteren darf der zweischiffige Ordensremter, von dessen drei schlanken Polygonalpfeilern fächerartige Rippengewölbe ausstrahlen, als eine der anziehendsten Schöpfungen deutscher Profangothik hervorgehoben werden. Dieser Perle mittelalterlichen Schlossbaues schliessen sich das um 1350 entstandene Schloss des Bischofs von Ermeland in Heilsberg, das Schloss zu Marienwerder und andere an. Nächst diesen ist Karlstein in Böhmen, von Kaiser Karl IV. 1348—1357 erbaut, hervorzuheben, und endlich die der Spätzeit angehörige Albrechtsburg zu Meissen (1471—1483), nach langer Verunstaltung neuestens wiederhergestellt.

Mehr Anlass zu künstlerischer Aussenentwicklung wie die Schlossbauten konnten die Rathhäuser gewähren, welche unter den städtischen Anlagen hervorragen. Als das ältestbedeutende derselben ist an erster Stelle zu nennen das in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erbaute sog. Grashaus in Aachen, in seiner Fronte noch Elemente der Uebergangszeit darbietend. Rein gothischer Haltung dagegen sind unter den Hausteinbauten die älteren angeblich zwischen 1320—1330 entstandenen Theile des Rathhauses zu Regensburg, durch ihre malerische Anordnung bemerkenswerth, die aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammenden Rathhäuser zu Münster und Lemgo in Westphalen, und

*) E. Paulus, Die Cisterzienserabtei Maulbronn. II. Aufl. Stuttgart 1882.

das stattliche, 1393 begonnene Rathhaus zu Braunschweig, welchen aus derselben Zeit stammend noch die Rathhäuser zu Basel, Ulm, Prag und Breslau als die bedeutenderen anzureihen sind. Erst aus dem 15. Jahrhundert stammt der imposante Rathhausthurm zu Köln, aus der Schlussperiode der Gothik der ältere Theil des Rathhauses zu Nürnberg, durch die reiche Schönheit der Hofanlage bemerkenswerth. Von besonderem Interesse sind dann die meist bunten Backsteinbauten der Rathhäuser zu Brandenburg, Tangermünde und des neumärkischen Königsberg, neben welchen sonst vom norddeutschen Tieflande die Stadthäuser zu Bremen, Lübeck und Hannover genannt werden sollen.

Zu den städtischen öffentlichen Bauten gehören dann noch die merkantilen Zwecken dienenden Hallen, wie der Artushof zu Danzig, welcher seine künstlerische Schönheit allerdings nur nach Innen, namentlich in einem an den Ordensremter zu Marienburg erinnernden Saalbau entfaltet, oder wie das Kaufhaus des Gürzenich zu Köln. — Ausserdem einige Spitäler mit gleichfalls remterartigen Sälen, worunter der Saal des h. Geistspitals zu Lübeck noch erhalten ist, während jener des h. Geistspitals zu München, zuletzt als Fleischhalle benutzt, neuestens einem Neubau zum Opfer fiel. — Sonst seien noch die gothischen Thorbauten erwähnt, von welchen der ältesten zu Köln bereits gedacht worden ist. Gelegentlich verbinden sie sich mit reichem künstlerischem Schmuck, wie dies z. B. am Spahlenthor zu Basel der Fall ist, oder sie gelangen durch bunte Ziegel zu lebendiger Wirkung, wie dies im norddeutschen Tieflande die Thore von Brandenburg, Stendal und Tangermünde zeigen. An die Thorbauten reihen sich die mit Thorthürmen an den Enden oder in der Mitte bewehrten Brücken an, schlichte und massige Anlagen im spitzbogigen Tonnensystem.

Der Hausbau endlich musste in den Handelsstädten den wachsenden Wohlstand der Bürger zum Ausdruck bringen. Die Magazine des Erdgeschosses bedingten die schlichte, gesicherte Haltung derselben, wo nicht Lauben auf Pfeilern oder Säulen vor dieselben gestellt waren, während die geräumigen Speicher hohe und steile Dachungen erforderten und damit zu reichen Giebeln mit freier Anordnung der Gliederung Veranlassung gaben. Sonst beschränkt sich der Schmuck in der Regel auf die Erker des Mittelgeschosses, welcher oft (Pfarrhaus von S. Lorenz in Nürnberg) die einzige Zierde darbietet. Das sog. Haus Nassau und das Schauhaus zu Nürnberg, das sog. steinerne Haus in Frankfurt und einige Häuser zu Münster und in anderen Städten Westphalens stehen unter den Hausteinwohngebäuden des Mittelalters wohl obenan. Nicht

minder wirksam aber erscheinen die bunten Backsteinfaçaden der niederdeutschen Städte oder die Fachwerkbauten mit nach der Strasse zu übereinander vorspringenden Etagen in den Provinzen Sachsen, Hannover und Braunschweig. An den letzteren wirkt die Schnitzerei des zu Tage tretenden Balken- und Riegelwerkes vortheilhaft mit, nicht selten als alleiniger Träger der künstlerischen Ausstattung, wenn nicht Wandmalerei an den verputzten Flächen hinzukömmt.

Hat auch Deutschland den gothischen Styl schon als einen vollentwickelten von auswärts her überkommen, so bediente es sich desselben doch keineswegs als eines abgeschlossenen, fertigen. Anfangs bestrebt, einen Compromiss mit dem ererbten Romanischen zu gewinnen, wusste der deutsche Baukünstler auch nach Abschüttelung der eigenen Tradition der Gothik neue Seiten zu entlocken. Mehr als in der enger an französischen Import gebundenen Kathedrale gelingt es ihm auch an den übrigen Werken, eine Mannigfaltigkeit an den Tag zu legen, welche man selbst an den französischen Bauten schwerlich finden dürfte. Das Suchende und Rastlose des deutschen Geistes spürt immer nach neuen Wegen und Lösungen, die ausgeprägte Individualität immer nach besonderen Zügen. Kein anderes Volk weiss besser dem jeweiligen Zweck und Bedürfniss sich anzuschmiegen, den gegebenen Mitteln das Erstrebte anzupassen und dem verfügbaren Material die besten Seiten abzugewinnen. Dass aber dabei durch die verständige und rationelle Behandlung der Probleme die Poesie und rein künstlerische Idee keinerlei Einbusse erlitt, ist von dem Volke zu erwarten, welchem es die Nachbarn stets nachgerühmt haben, dass es mit der Schärfe und Klarheit des Denkens die Tiefe des Gemüthes verbinde.

C. Italien.

Minder klar als in England und Deutschland liegt die Geschichte des Eindringens der Gothik in Italien*). Die höchst mannigfaltigen und verwickelten Verhältnisse, welchen die neue Lehre jenseits der Alpen begegnete, zwangen mit einer Vielheit von Voraussetzungen zu rechnen, wie sie sich weder auf englischem noch auf deutschem Boden in den Weg gestellt hatte. Dazu kam, dass gerade damals eine unglaubliche

*) Vgl. die S. 273 gegebene Literatur. Dazu: R. Willis, Remarks on the Architecture of the middle ages especially of Italy. Cambridge 1835. — F. Lose and L. Gruner, The Terracotta-Architecture of North-Italy. London 1867. — G. Rohault de Fleury, La Toscane au Moyen-Age. Paris 1873.

Baulebhaftigkeit erwacht und ein grosser Theil von bedeutenden Schöpfungen im Werden begriffen war. Selten aber erstanden diese vom ersten Stein bis zum letzten nach dem von vornherein angenommenen Plane, indem dieser in der Regel durch Unsicherheit und Einreden der Communen, Auftraggeber oder Commissionen so vielfach gekreuzt und verwirrt ward, dass oft schon die Rathlosigkeit für einige Zeit ein Ziel setzte, wenn nicht äussere Umstände die Fortsetzung verschleppten. Da es sich also in den meisten Fällen um die Vollendung von nach anderem Plane Begonnenem im Sinne des neuhinzukommenden Styles handelte, und da überdies in nicht wenigen ohnehin schon die verschiedenartigsten Elemente basilikaler, byzantinischer, lombardischer und anderer Art durcheinanderwirbelten, so hielt es in Italien begreiflicherweise schwerer als irgendwo, zu organischer Einheit und zu einem geschlossenen System durchzudringen. Und die Schwierigkeit wurde durch den Umstand erhöht, dass nicht blos alte mittelalterliche Traditionen sich fortspannen, sondern auch neue auf die Renaissance hinauslaufende Motive bereits an den Pforten pochten. Denn noch ehe das Uebergangsstadium vom Romanischen zur Gothik überwunden war, machte sich auch schon der Uebergang zur Renaissance bemerklich, ein Umstand, der Jenen eine gewisse Berechtigung verleiht, welche behaupten, dass es einen italienisch-gothischen „Styl“ überhaupt gar nicht gebe.

In der That sind die ersten Spuren der Gothik in Italien schwer zu datiren und die Wege ihres Eindringens kaum nachzuweisen. Dass die Spitzbogen der sicilischen Architektur viel mehr auf arabische, als auf französische Einflüsse zurückgehen, wurde schon früher erörtert. Ganz unentscheidbar aber ist, woher die spitzbogigen Scheidbogen und Mauerblenden, welche sich auch in Norditalien, wie z. B. an der 1150 bis 1189 erbauten Kirche S. Maria zu Vezzolano in der Lombardei, frühzeitig finden, stammen. Es kann nur vermuthet, nicht sicher belegt werden, dass Burgund, welches am Anfang des 11. Jahrhunderts von Oberitalien baukünstlerisch befruchtet worden ist (Dijon), jetzt von Cluny aus umgekehrt seinen Einfluss nach Italien zurückfluthen liess. Gesicherter ist vielleicht eine allerdings auch in Burgund wurzelnde und von den Mutterklöstern der Cisterzienser ausgehende Einwirkung, wie sie die 1208 erbaute Kirche von S. Maria d'Arbona in den Abruzzen und die 1221 geweihte Cisterzienserkirche von Chiaravalle im Mailändischen durch Plan und Aufbau erkennen lässt, und wie sie auch in den Chorplänen der neuen Orden der Franziskaner und Dominikaner nachklingt. Allein diese Erscheinungen können die Annahme eines systematischen und für den Styl bahnbrechenden Einflusses so wenig

begründen, als andere mehr zufällige Importnachrichten. Wenn wir z. B. erfahren, dass der Cardinal Jac. Guala Bichieri zu dem Bau von S. Andrea in Vercelli (1219—1224) einen englischen Architekten mitgebracht, so stimmt damit nicht überein, dass der Bau bei völlig italienisch-romanischem Aeusseren im Innern zwar gothisch, aber keineswegs englisch-gothisch erscheint (Fig. 360 u. 361). In ähnlicher Weise mag übrigens hier oder dort ein französischer oder in Frankreich gebildeter Baukünstler verwendet worden sein, wenn auch hierfür sichere Nachweise vor den Bauten der Anjou in Neapel fehlen. Es kann aber ebensowenig von einem französischen Import gesprochen werden, als der Umstand, dass der Architekt des ersten zeitlich nachweisbaren ganz gothischen Kirchenbaues Italiens zu Assisi ein Deutscher war, dazu berechtigte, die Gothik Italiens als von Deutschland ausgehend zu bezeichnen.

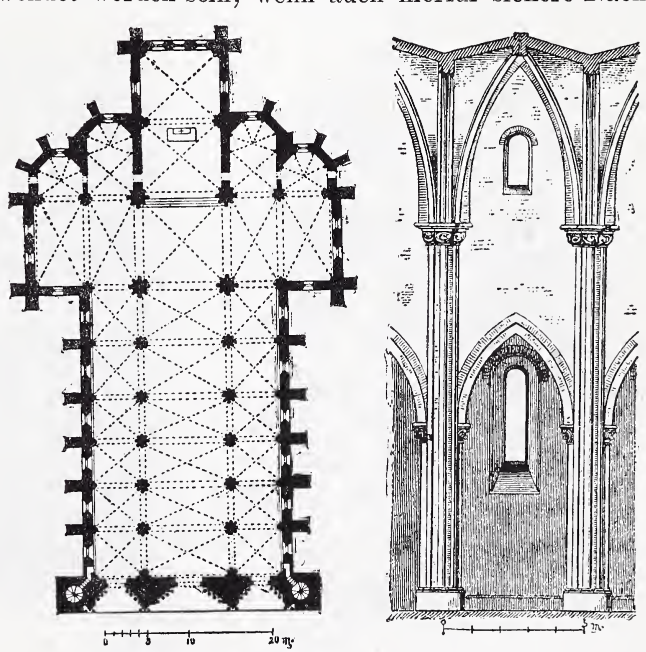


Fig. 360 u. 361. Plan und Travée von S. Andrea zu Vercelli.

Denn es muss die Frage offen bleiben, ob Jacobus de Merania (von Meran), der in der Planconcurrenz von S. Francesco in Assisi (Fig. 362 u. 263) den Sieg davontrug, nicht selbst mehr der lombardischen als irgend einer tramontanen Schule angehörte, da wenigstens sonst Südtyrol mehr Lombardisches empfängt als es Selbsteigenes oder Deutsches zu spenden hat. Denn wenn wir auch den Uebergang vom Romanischen in's Gothische in Oberitalien nicht nachrichtlich sicher verfolgen können, so lieferten doch die Denkmäler den bezüglichen Forschungen Mothes' einiges Material, um der italienischen Gothik einen bis zu gewissem Grade autochthonen Charakter zu vindiciren. Die Anwendung des wenigstens in Sicilien seit Langem vorliegenden Spitzbogens auf den

Gewölbebau musste auch namentlich in einem Lande naheliegen, in welchem der Hauptvortheil der Herstellung spitzbogiger Gewölbe, die Erleichterung des Lehrgerüstes, wegen Bauholzmangels schwerer als sonst in's Gewicht fiel.

Wie dem aber auch sein mag, so war es von Bedeutung und wichtiger Folge, dass der neue 1215 bestätigte Franziskanerorden mit einer seiner ersten Kirchen ebenso in einem neuen Style einsetzte, wie früher die Cisterzienser eine specielle Bauweise für ihre Ordenskirchen eingeführt hatten. Doch beschränkte sich die Gothik keineswegs auf einen

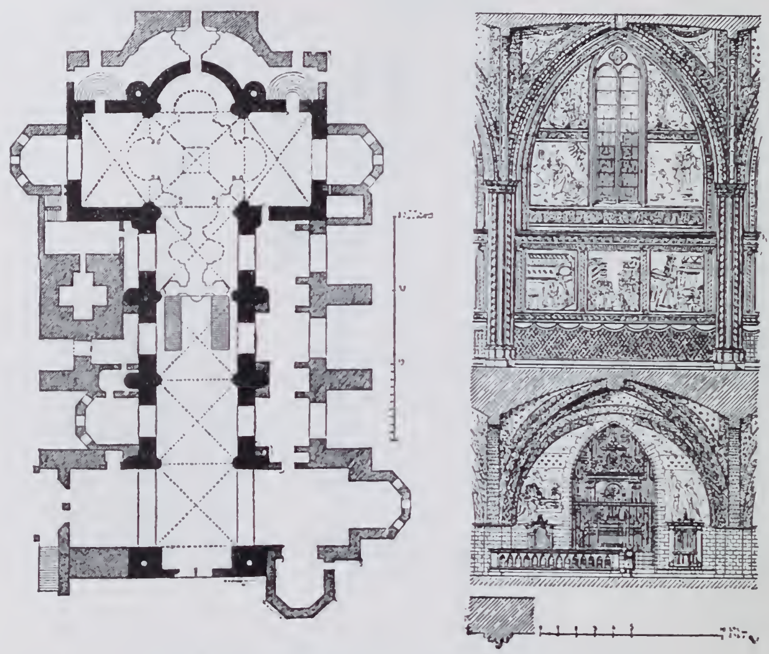


Fig. 362 u. 363. Plan und Travée von S. Francesco zu Assisi.

eigenartigen Ordensstyl der Minoriten. Denn es lag einem anderen gleichzeitig entstandenen Orden ebenso nahe, damit in Gegensatz gegen die alten Mönchsklöster mit ihren traditionellen und archaisirenden Anschauungen, Einrichtungen und Bauweisen zu treten. Dies war die ebenfalls als Bettelorden gegründete und 1216 bestätigte Genossenschaft der Dominikaner, welche wir von vornherein in ihren Kirchen mit den Franziskanern auf gleichem Wege und in Concurrenz finden. So entstanden ungefähr gleichzeitig und noch ehe S. Francesco zu Assisi zum Abschluss gediehen war (1253), zwei bedeutende gothische Kirchenbauten der beiden Orden, die Minoritenkirche S. Francesco zu Bologna und die Dominikanerkirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig, die letz-

tere nach neueren Forschungsergebnissen keineswegs eine Copie der 1250 begonnenen Franziskanerkirche S. Maria gloriosa ai Frari daselbst, sondern wenigstens in ihrer Gründung beträchtlich früher als diese. Es scheint sogar, dass die Dominikaner der Neuerung mit grösserem Nachdruck und mit mehr Ausschliesslichkeit huldigten. Denn während die Franziskaner in einer ihrer Hauptkirchen, S. Antonio in Padua (1232 bis 1307), noch einiges Schwanken verriethen, indem einerseits die Kuppeldecken der Hauptschiffe Anschlüsse an S. Marco, anderseits rundbogige Theile noch einen gewissen Uebergangscharakter zeigen, gingen die Dominikaner auf dem betretenen Wege consequent weiter, wie sie dies namentlich in der mächtigen, 1278 gegründeten Kirche S. Maria Novella in Florenz, in der 1281 begonnenen Klosterkirche S. Maria sopra Minerva in Rom bewiesen und auf venetianischem Gebiete nach dem Vorgang von S. Giovanni e Paolo in der 1290 begonnenen Kirche S. Anastasia zu Verona (Fig. 364 u. 365), in S. Agostino zu Padua (1303 vollendet, 1822 abgebrochen) und endlich in S. Niccolò zu Trevigi (ca. 1310—1352) fortsetzten. Dazu verwendeten sie meist eigene Kräfte aus dem Kreise der Ordensbrüder selbst, worunter Fra Sisto und Fra Ristoro als die Erbauer von S. Maria Novella und von S. Maria sopra Minerva sogar dem Namen nach überliefert werden, während unter den Franziskanern des Jacobus von Meran Schüler Philipp de Campello, welcher S. Francesco vollendete und dann in S. Chiara zu Assisi copirte, wohl erst später in den Orden eintrat, sonst aber gelegentlich sogar Dominikaner die Minoritenbauten leiteten (S. Maria gloriosa in Venedig).

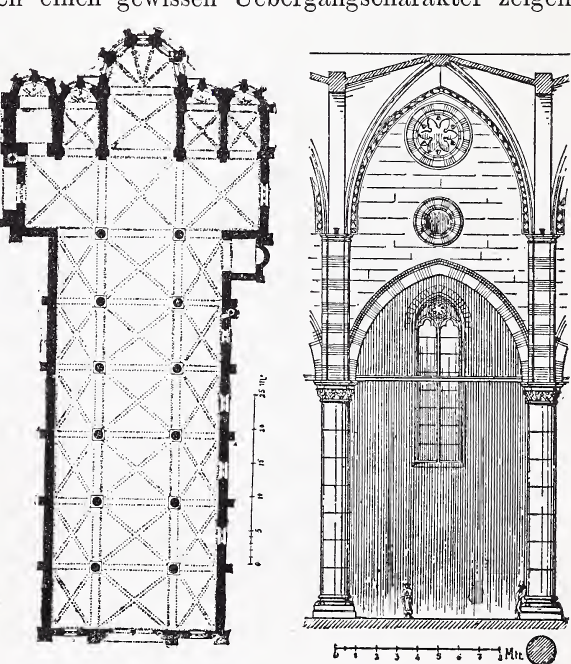


Fig. 364 u. 365. Plan und Travée von S. Anastasia zu Verona.

Uebrigens mussten die armen Ordensbrüder in der baukünstlerischen

Lösung solcher Aufgaben nothwendig von Laien überholt werden, welche dem Eindruck der Neuheit ebensowenig widerstehen konnten, als der Erkenntniss der constructiven Vortheile und der kirchlichen Wirkung. Im Kathedralenbau zwar klammerte man sich mit einer gewissen Zähigkeit noch an die alten Traditionen, was wohl in der Gebundenheit an das bereits Vorhandene seinen Hauptgrund hat. So waren die in die Frühzeit des 13. Jahrhunderts fallenden Theile des Domes zu Viterbo wie des Domes zu Siena zum Theil bei ganz romanischen Dispositionen, zum Theil bei Uebergangsformen stehen geblieben, und es bedurfte erst des Vorganges der um 1250 von Nicola Pisano erbauten kleineren Kirche S. Trinità in Florenz, ehe man in der 1277 begonnenen Kathedrale von Arezzo zur durchgreifenden Anwendung der Gothik auch auf den Dombau sich entschloss. Mit diesem stattlichen Werke, das übrigens mehr nordische Einflüsse als die vorausgegangenen verräth, begann die Gothik sich allgemein einzubürgern und jene technische Reife zu zeigen, wie sie in der Regel nur unter Laienhänden gedeiht. Es bedienten sich daher auch die Franziskaner, als sie 1294 zum Bau ihrer riesigen Ordenskirche S. Croce zu Florenz schritten, der bedeutenden Kraft eines Arnolfo di Cambio, der aus Nicola Pisano's Schule hervorgegangen, die Erfahrungen dieses wie des Giovanni Pisano, des Erbauers des Campo Santo zu Pisa (1278—1283) und der 1284 begonnenen Façade des Domes zu Siena, vereinigte. Doch fand Arnolfo erst in dem gleichzeitig mit dem Baubeginn von S. Croce beschlossenen Dombau zu Florenz (Fig. 366 u. 367) Gelegenheit seine Begabung epochemachend zu bethätigen, wie auch erst dieses Werk die Herrschaft der Gothik wenigstens in der Nordhälfte Italiens besiegelte.

Hauptsächlich an den aufgezählten Monumenten und somit noch vor Abschluss des 13. Jahrhunderts hatte sich in Italien jene Behandlungsweise der gothischen Architektur herausgebildet, welche man italienisch-gothischen Styl zu nennen pflegt. Dabei fällt vor Allem auf, dass die Neuerung auf die räumliche Disposition fast ganz ohne Einfluss bleibt; der Plan verändert sich wenig und verbleibt entweder in seiner basilikalen oder in seiner romanischen Gestaltung. Selbst zur Verbindung mit dem byzantinischen Kuppelsystem hielt man die Gothik für geeignet, wie das nicht blos die nach romanischem Vorgange beliebt bleibenden Vierungskuppeln, sondern im ausgedehnteren Maasse S. Antonio zu Padua und andere Bauten zeigen. Von der Auflösung aller Wandmassen in Pfeiler, und von der damit zusammenhängenden Häufung und Engerstellung der vertikalen Glieder, wie sie das Wesen der nordischen Gothik bedingen, findet sich in Italien kaum eine Spur. Im

Gegentheile vermehren sich die Pfeilerabstände des Mittelschiffes bei zunehmender Spärlichkeit der Stützenzahl, woraus sich im Gegensatz zur Engbrüstigkeit der nordischen Bauten jene Weiträumigkeit ergiebt, die stets den ersten Eindruck der italienischen Gothik bildet. Im entschiedensten Gegensatze zum nordischen Kathedralenstyl stellt sich daher der Dom zu Florenz als ein Innenbau dar, welcher einen gewaltigen Raum mit den verhältnissmässig wenigsten Stützen bewältigt. Auch die Chorbildung mit Umgang und Kapellenkranz ist höchst selten. Sehr häufig

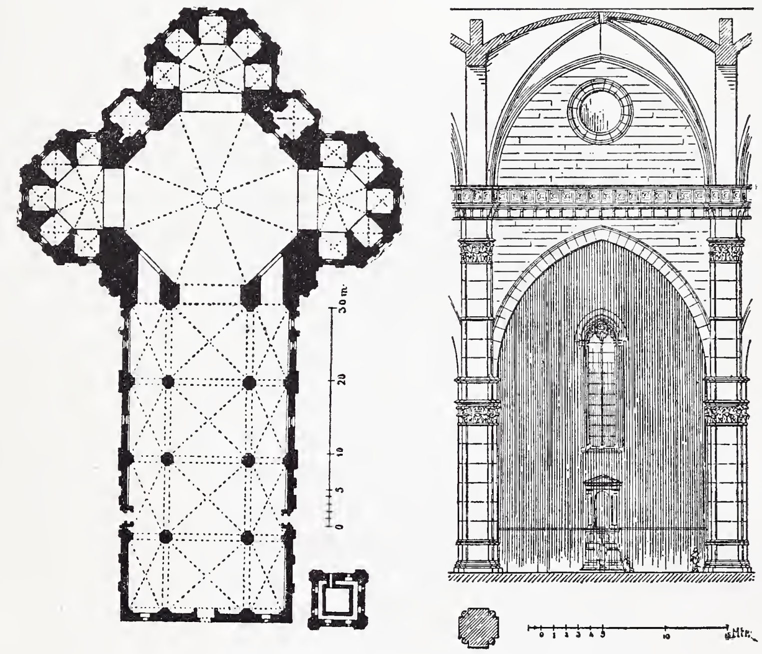


Fig. 366 u. 367. Plan und Travée des Doms zu Florenz.

dagegen, namentlich in den Klosterkirchen der neuen Orden, erscheint jene Anlage, wie wir sie als von den Cisterziensern ausgehend gefunden haben, wonach sich die Kapellen beiderseits vom Chor und in der Axenrichtung des letzteren an der Ostwand des Querschiffs nebeneinanderreihen, in S. Croce zu Florenz sogar so, dass zwei derselben, neben den verengerten Chor gelegt, sich nach dem Mittelschiffe öffnen.

Was den Aufbau betrifft, so ruht das Mittelschiff auf Säulen, Polygonalpfeilern oder gegliederten Pfeilern, deren weitgespannte Scheidbogen in ihren Scheiteln so hoch hinaufreichen, dass die Nebenschiffe an Höhe nicht weit hinter dem Mittelschiffe zurückbleiben können. Damit fällt die Emporen- und selbst die Triforienbildung weg, und es erübrigt für das Mittelschiff blos so viel Fensterraum, dass in der Regel

nur kleine Rundfenster anzuordnen sind. Auch in jenen Fällen, wo die Dimensionen spitzbogige Fenster erlauben, entwickeln sie sich niemals zu jener die ganze Schildwand absorbirenden Ausdehnung, wie sie dem Norden charakteristisch ist, sondern setzen sich schmal und meist nur zweitheilig in die weiten Wandfelder. Ebenso in den Seitenschiffen, wo übrigens die schmalen Fenster nicht selten ganz wegfallen, um den unbeschränktesten Wandraum zu stattlichen Altären und Grabdenkmälern darzubieten. Von diesen aber erwartet die sparsame architektonische Gliederung die Vollendung der Erscheinung in dem Grade, dass es nicht selten scheint, als ob der Bau nur das schlichte Gehäuse dafür bilden sollte. Wo dann die bildnerische Belebung durch solche Accessorien nicht ausreicht, tritt Gemäldeschmuck ein, und es ist in Bezug auf diesen charakteristisch, dass, während im Norden die Gothik, in Folge der principiellen Auflösung der Wandmassen in Pfeilerglieder, der basilikalen und romanischen Wandmalerei ein Ende macht, hier umgekehrt an den bleibenden Wänden des ersten gothischen Baues (S. Francesco zu Assisi) die Wandmalerei ihre Auferstehung feiert und an den folgenden gothischen Werken ihre grossartige Entwickelung findet. Dass alles dieses vollen Ersatz für die Spärlichkeit der architektonischen Gliederung und namentlich Fensterbildung darböte, kann freilich nicht behauptet werden, wenn auch die Heranziehung aller Künste zu einer freien und nach jeder Seite hin selbständigen Gesammtheit ihren nicht zu leugnenden Werth hat.

Auch in der Decke findet sich kein Streben nach reicher architektonischer Gliederung. Wenn nicht geradezu, wie in S. Croce zu Florenz, wo auch ein schlichter Holzgang statt der Triforien sich herumzieht, die basilikale Behandlung der Holzdecke verbleibt, oder, wie in S. Fermo zu Verona und anderwärts, tonnenförmige Holzvertäfelung angewendet wird, beschränkt sich das Gewölbe auf die einfachste Gurtung. Die Gliederungen des Stern-, Netz- oder Fächergewölbes sind ganz unbekannt. Wo Diagonalrippen vorhanden sind, treten sie auch nicht wie in Frankreich und Deutschland in organische Verbindung mit den Stützengliedern. Dagegen überraschen die mächtigen Spannweiten der Gewölbe, welche gerade durch die Beschränkung der aufgewandten Stützmittel einen herzerweiternden Eindruck erwecken. Dieser erleidet dadurch keine Beeinträchtigung, dass das Höhenverhältniss ein sehr mässiges bleibt, indem der dreifachen Mittelschiffhöhe der französischen Kathedralen im Verhältniss zur Mittelschiffbreite hier durchschnittlich nur eine anderthalbfache Schiffhöhe gegenübersteht. Denn es kann unseres Ermessens keinem Zweifel unterliegen, dass die italienische Gothik zwar

jene organische Durchdringung von Construction und künstlerischer Detailbehandlung, wie sie die französischen Werke auszeichnet, nicht erreiche, aber dass sie dafür und zwar gerade durch die Vermeidung des vertikalen Uebergewichts die raumschaffende Aufgabe der Architektur besser erfülle als die Gothik jenseits der Alpen. Denn Länge, Weite und Höhe stehen in ebenmässigem Verhältnisse, indem nicht die eine oder andere Erstreckung einseitig imponirt. Wenn man sich dem bedeutenden Eindruck der Längsperspektive und der himmelanstrebenden Wirkung der französischen und deutschen Kathedralen bewundernd hingiebt, vergisst man freilich zu leicht, dass diese Hallen nicht blos gewaltig lang und hoch, sondern im Verhältniss zur Breite zu lang und namentlich zu hoch sind. An den englischen Kathedralen überwiegt die Längserstreckung, die freilich durch die regelmässig auftretende Lettnerabtheilung minder empfindlich gemacht wird, während wenigstens Breite und Höhe in gegenseitig entsprechendem Verhältnisse stehen. Dass aber die italienisch-gothischen Bauten den Engländern in der Regel zu breit, den Franzosen und Deutschen häufig zu breit und zu niedrig erscheinen, beweist nicht die Thatsächlichkeit eines solchen Missverhältnisses, sondern ist vielmehr eine Täuschung, welche sich durch die aus der Heimath mitgebrachte Gewöhnung an die landeigenen Verhältnisse erklärt.

Nicht so günstig kann das Aeussere beurtheilt werden. Dass statt der Streben in der Regel blos Lisenen angebracht werden und dass somit auch die Strebebogen fehlen, kann zwar nicht getadelt werden. Denn bei der vollen Wandbildung reichen die lisenenartigen Verstärkungen aus und die Strebebogen werden bei der geringen Ueberhöhung des Mittelschiffs wie bei dem unbedeutenden Seitenschub des ziemlich flachen Daches überflüssig. Da man aber auf diese constructiven Glieder verzichtete, war es vom Uebel, das dekorative Detail derselben retten zu wollen, indem man Fialen, Spitzgiebel u. s. w. über Fenster und Gesimse pflanzte, ohne auf ihre Bedeutung als Auswüchse und Bekrönungen vertikaler Glieder die entsprechende Rücksicht zu nehmen. Auch an die Fenstergewände klammert sich mehr zierlicher als stylvoller Umrahmungsschmuck, während die Wände durch bunte Marmorverkleidung in Horizontalstreifen oder Mustern belebt werden, die mit der Gothik in keinem Zusammenhang stehen.

Ist schon hierin ausgesprochen, dass man das Detail nicht als aus der Construction erwachsen und mit derselben in untrennbarem Bezug betrachten, sondern es lediglich als ein schmückendes Kleid behandeln wollte, in das man schliesslich den kahlen Baukörper hüllte, so erscheinen die Façaden geradezu als selbständige Schaustücke und Schirm-

wände, mit welchen man die constructiv fast ganz ungegliederte Schlusswand mit mehr oder weniger Willkür verkleidete. Zwar bezeichnete man dabei in der Regel die Grenzlinien der drei Schiffe nicht ohne constructives Verständniss mit reichen, oben in Fialen auslaufenden Pfeilern. Im Uebrigen jedoch hielt man sich weder an die Schiffhöhen noch an die Bedachungslinien, sondern liess die Zierwand nicht blos darüber wegragen, sondern auch an den Seitenschiffen ebenso wie an dem Mittelschiffe trotz der dahinter befindlichen Pultdächer der ersteren in Giebelform schliessen. An Portalen und Fenstern liebte man die Mischung von runden und spitzen Formen und schmückte beide mit Wimpergen und Tabernakelfialen, während man die übrigbleibenden Wandflächen mit plastischem wie malerischem Schmuck förmlich übergoss. Der Thurmbau trat nie in jene organische Verbindung mit der Façade wie im Norden, sondern verharrte in seiner traditionellen Isolirtheit, wie er auch in der Regel bei dem wenig verjüngten und ziemlich flach abschliessenden Schema früherer Zeiten verblieb. Während aber im Norden die Schaffenskraft zumeist im Ausbau der Thürme erlahmte, so in Italien nur zu häufig schon an den Façaden selbst. Doch liefern wenigstens die Fronten der Dome zu Siena und Orvieto, jene plastisch, diese überwiegend farbig (musivisch) geschmückt, prachtvolle Proben, welchen spätere Vollendungen, sei es nun, dass sie in den Zeiten der Frührenaissance (Alberti's Façade von S. Maria Novella), sei es, dass sie erst in unseren Tagen ausgeführt wurden (S. Croce und Dom zu Florenz) nicht entfernt gleichkommen.

Da Bildhauer und Maler, ein Nicola und Giovanni Pisano, ein Giotto und Orcagna auch in der Architektur eine hervorragende Rolle spielten, so musste nicht blos die schon in der romanischen Epoche bemerkbare Trennung der Construction und der Dekoration sich verschärfen, sondern die letztere auch ihren vorher mehr architektonischen Charakter zu Gunsten eines mehr plastischen und malerischen verlieren. Wie man im Innern die Aufgabe zu verfolgen schien, für selbständige Werke der Plastik und Malerei Raum zu schaffen, so setzte man auch im Aeusseren unter die spielend und selten organisch verwendeten gothischen Ornamentformen möglichst viel plastisches und malerisches Zierwerk. Vergleicht man das Aeussere des Domes und Campanile's zu Pisa wie der Baptisterien zu Pisa und Florenz mit dem Aeusseren des Domes und Campanile's zu Florenz, oder mit den Façaden zu Siena und Orvieto, so kann man nicht übersehen, wie sehr in jener Gruppe die architektonischen Mittel, in diesen die malerisch-dekorativen vorherrschen. Dass dies Verhältniss nicht so auffällig wird, wenn nicht, wie

an der Domfaçade zu Siena, die Leitung in der Hand eines Bildhauers (Giovanni Pisano) oder, wie am Domcampanile zu Florenz, in der Hand eines Malers (Giotto) lag, versteht sich von selbst, aber fühlbar bleibt es immer.

Doch bedingt es dieser Umstand keineswegs allein, dass es zu einer

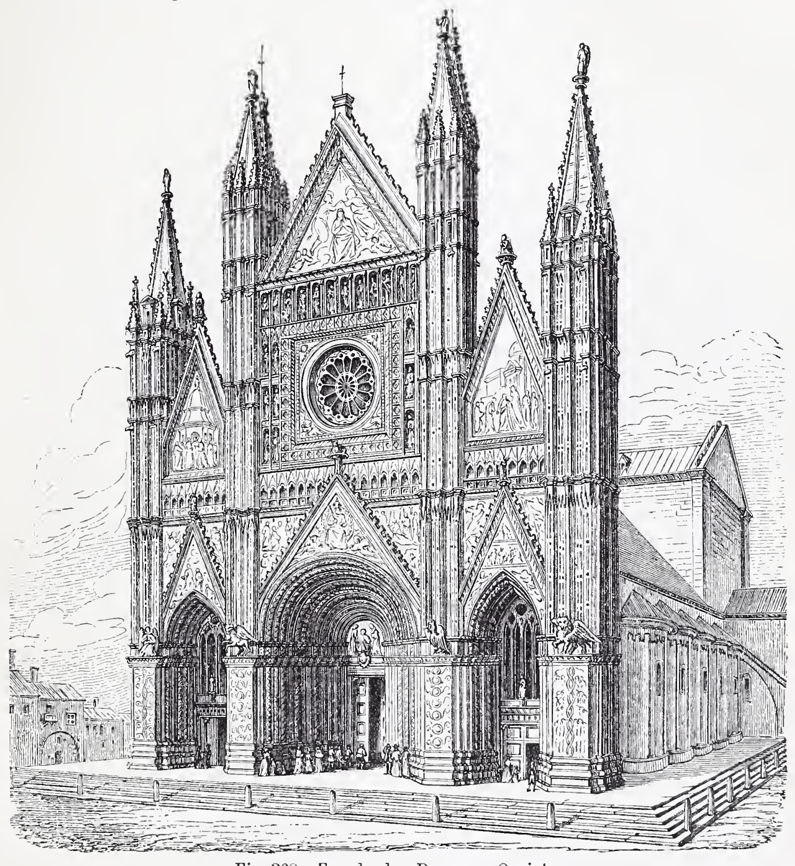


Fig. 368. Façade des Doms zu Orvieto.

consequenten Vervollkommnung des Baustyles als solchen auch weiterhin überhaupt nicht kam. Im Ganzen und Grossen ist die Gothik Italiens in ihren ersten Franziskaner- und Dominikanerbauten, wie in den Domen von Arezzo und Florenz, schon ebenso fertig wie in den späteren und letzten. Man konnte die tiefgewurzelten einheimischen Anschauungen nicht opfern und brachte namentlich die romanische Tradition nicht los. Romanische Bogen- und Gewölbeelemente wie Details wurden immer soweit verwendet, als es von Fall zu Fall erspriesslich oder wirksam scheinen mochte. Wie in der 1288 begonnenen Façade des Querschiffes

am Dom zu Cremona, so findet sich auch ganz ebenso im 14. Jahrhundert noch die willkürlichste und mehr von malerischen als constructiven Rücksichten bedingte Mischung romanischer und gothischer Züge. So an dem 1308—1320 erbauten Chor und an dem in den nächstfolgenden Jahrzehnten entstandenen Langschiff des Doms zu Lucca (Fig. 369). Das Einzige macht sich im 14. Jahrhundert bemerklich, dass der epochemachende Dombau Arnolfo di Cambio's zu Florenz vorbildlich fortwirkte. Wir finden seine Motive ebenso in der benachbarten Capelle Orsan Michele 1337—1360, von Taddeo Gaddi (?) begonnen und von Orcagna beendigt, wie in der zwar 1356 beschlossenen, aber erst 1376 begonnenen, somit von Orcagna höchstens geplanten Loggia dei Lanzi zu Florenz.

Dieser Einfluss wirkte aber nicht blos auf Werke, deren Meister, wer sie auch waren, unbedingt aus der Florentiner Dombauhütte hervorgegangen sein mussten, sondern auch auf grössere Ferne und ohne nachweisbaren Schulzusammenhang. Dies beweist besonders der von Antonio di Vicenzo geplante Riesenbau von S. Petronio, des Domes von Bologna (Fig. 370). Denn in diesem, den Dimensionen nach als der grösste damalige Kirchenbau gedachte, aber kaum zur Hälfte ausgeführten Werke, 1390 begonnen und im Mittelschiff erst 1580 überwölbt, schleppte sich das System des Florentiner Domes im Wesentlichen und nicht ohne entsprechende Verbesserung selbst bis in's 16. Jahrhundert hinein fort. Nicht minder augenfällig bleibt sonst das gelegentlich sogar zunehmende Festhalten an romanischen Dispositionen wie Details. S. Maria del Carmine zu Pavia z. B., 1373 gegründet, lehnt sich nicht blos im Plane an den Uebergangsstyl der Cysterzienser an, sondern zeigt auch an den Diensten noch das romanische Würfelcapitäl in unveränderter Gestalt. Vergleicht man mit dieser Kirche das oben berührte S. Andrea zu Vercelli, welches mehr als anderthalb Jahrhunderte früher entstanden, so wird man constatiren müssen, dass in jenem Vorläufer der italienischen Gothik bereits mehr von dem neuen Elemente liege, als in diesem Spätling. Italien, dessen architektonischen Anschauungen die Gothik einmal nicht entsprechend erschien, war sonach offenbar, nachdem sie der Mode den Tribut gezollt, eher zu einem Kreislauf der Entwicklung und zu einer Rückkehr, als zu einem entschiedenen Fortschritt auf gothischen Bahnen geneigt.

Zu einer vollen und ausschliessenden Hingabe an die gothischen Principien kam es selbst in jenen Fällen nicht, wo der nordische Einfluss zwingend auftrat, wie am Dom zu Mailand. Der Gründer des 1386 begonnenen Baues, Giov. Galeazzo Visconti, wollte den direkten Anschluss an nordische Vorbilder, wie er auch in seiner Politik nach

dem Norden gravitirte. Nachdem er sich wahrscheinlich schon für den ersten Plan, dessen Urheber indess dem Namen nach unbekannt ist, eines tramontanen Architekten bedient hatte, finden wir in raschem Wechsel einen Nic. Bonaventura aus Paris, schon 1391 Meister Heinrich von Gmünd, dann Ulrich von Füsingen (Füssen?), Jean Mignoth aus Frankreich, Jacob Cova aus Brügge und Joh. Campomosi aus der Normandie zur Bauleitung beigezogen. Selbst ein Jahrhundert später wird noch ein Deutscher, Johann von Gratz, zum Dombau berufen (1483).

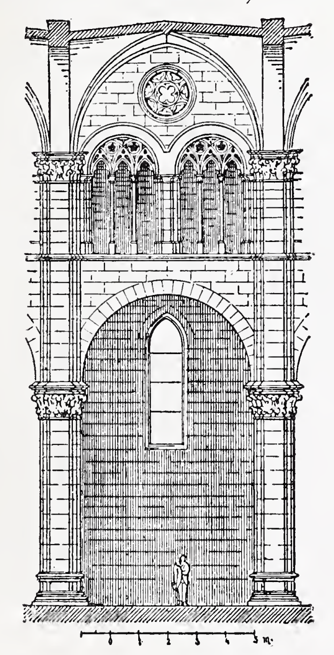



Fig. 369. Travée vom Dom zu Lucca.

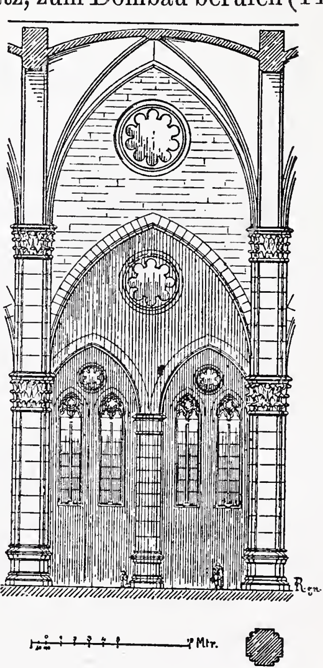


Fig. 370. Travée vom Dom zu Bologna.

Trotz alledem aber gelang es dem Programm wie den Einreden der Baucommission gegenüber nicht, das nordische System voll durchzusetzen. Der Italiener konnte weder auf die Weiträumigkeit verzichten, noch trotz der damit zusammenhängenden gothischen Fensterwirkung zu einer beträchtlichen Ueberhöhung des Mittelschiffes sich entschliessen. Man kann daher auch dieses glänzende Marmorwerk nur als eine nicht allzuwohl gerathene Uebersetzung in's Italienische, beziehungsweise Comacinische betrachten, und der üppige Reichthum des Aeusseren entschädigt keineswegs für die nicht erreichte organische Entwicklung, in welcher der Hauptreiz der nordischen Dome liegt. Es scheint indess, dass dieser Versuch direkten Imports selbst den fürstlichen Gründer enttäuschte, denn Giovanni Galeazzo kehrte bei der Anlage der Certosa

von Pavia 1396 zu der speziell italienischen Weise zurück. Dass aber selbst am unmittelbaren Fusse der Alpen und an deren Pässen in der gothischen Periode noch weniger als in der romanischen die Geneigtheit bestand, sich direkten nordischen Einflüssen zu erschliessen, zeigt ausser Verona (Dom, S. Anastasia, S. Fermo) namentlich auch Como, wo doch in S. Abondio eine der deutschen Art ziemlich nahe stehende romanische Basilica vorlag. Denn der dortige gothische Dom, gleichzeitig mit der Anlage der Certosa umgebaut, folgte ausschliesslich einheimischer Tradition.

Mehr musste der Import aus Frankreich in jenen Theilen Italiens gelingen, wo ein französischer Prinz auf dem Throne sass, nämlich in Unteritalien. Es scheint, dass man auch hier den Versuch machte, die einheimische, aus den verschiedensten Motiven gemischte Tradition, wie sie der wechselnde Besitz des Landes durch Byzantiner, Araber und Normannen hervorgebracht hatte, mit gothischen Elementen zu versetzen, aber es ist leicht begreiflich, dass solch rohe Verquickungen, wie sie der Kreuzgang von S. Domenico zu Salerno, der Kreuzgang des Kapuzinerklosters zu Amalfi oder Palazzo Ruffolo zu Ravello darbieten, nicht befriedigen konnten. Karl I. von Anjou (1268—1285) bezog daher seine Architekten aus der französischen Heimath und seinem Beispiele folgten nicht blos die französischen Barone, sondern auch der eingeborne Adel nach. Wie die Burgen, so fügten sich auch die Kirchen dem französischen Systeme, was der Dom und S. Domenico zu Neapel nebst mehreren anderen Kirchen dieser Hauptstadt und weiterhin S. Angelo auf dem Gargano oder S. Caterina in Otranto unzweifelhaft erkennen und die Nachrichten über andere jetzt zerstörte Bauten schliessen lassen. Sicilien verspürte davon weniger, und der früher beschriebene sicilische Mischstyl kümmerte auch über die sicilianische Vesper (1282) hinaus fort. Im 14. Jahrhundert brachten die politischen Beziehungen der Insel zu Pisa und Toscana einige architektonische Einflüsse des Arnolandes nach Palermo, allein die Blüthe des Landes war zu unheilbar geknickt, um noch eine bedeutendere Kunstentfaltung zu ermöglichen.

Wenn man zugeben muss, dass dem italienischen Kirchenbau der gothischen Periode in manchen Städten eine gewisse Unsicherheit und einiger Mangel an Consequenz anhaftet, so wird man dagegen behaupten dürfen, dass diese Freiheiten in anderen Bauten oft zur Tugend werden. Wirkungen wie sie Giovanni Pisano's Umfriedung des Campo Santo in Pisa hervorbringt, haben französische oder deutsche Anlagen der Art selten aufzuweisen. Noch weniger finden sich nördlich von den Alpen Profananlagen, welche den praktischen Anforderungen so ungezwungen

und restlos entsprächen, wie die italienischen, und zwar sowohl nach der Seite der Raumentfaltung wie nach jener der künstlerischen Gliederung und Ausschmückung. Dazu war eben die im Norden an den Kathedralen ausgebildete Construction nicht so förderlich wie die Dispositionsfreiheit der italienischen Gothik. Auch ist nicht zu übersehen, dass die municipale Richtung des italienischen Volksthumes mehr profane Monumental-Aufgaben stellte als Frankreich und selbst als das aufblühende Städtewesen Deutschlands.

In den entwickelteren Gemeinwesen standen in der Regel zwei Gewalten nebeneinander oder sich gegenüber: der Podestà und der Rath. Für beide waren palastartige Centren erforderlich, für den ersteren allerdings von mehr fortificatorischem und zugleich wohnlichem, für den letzteren von mehr hallenartigem, offenem Charakter. Dementsprechend finden jene ihre glänzendste Entwickelung in einer stattlichen Hofanlage, diese in imposanten Façaden. Die toskanischen Städte, Florenz, Pistoja, Siena, Pisa, Orvieto, Viterbo, Perugia, wie die lombardischen Mailand, Como, Monza, Brescia, Bergamo, Cremono, Piacenza u. a., bieten stattliche Beispiele von beiden Arten. Das Massige, Trotzige, Wehrhafte, Stolze, wie es dem italienischen Städtewesen dieser Zeit im Allgemeinen, insbesondere aber den beiden genannten Gebieten in dieser Zeit eigen, prägen sie alle aus: sie erscheinen gewappnet von den Pfeilerarkaden unten bis zu dem auf kräftigen Consolen weitausladenden Zinnenkranz, wie gepanzert in den mächtigen, oft bossirten Verkleidungsquadern, aber doch nicht von der finsteren Abgeschlossenheit des nordischen Burgenbaues, wie sie auch in ihren schlanken Thürmen, die oft unglaublich kühn aus dem Zinnenvorsprung emporschiessen (Palazzo vecchio in Florenz), von den klobigen Bergfrieden Frankreichs und Deutschlands sich vortheilhaft unterscheiden. An die mächtigen lichtfreudigen Fensterausschnitte schmiegt sich gerne eine Ausschmückung von reizvoller Zierlichkeit, welche die Maasswirkung des Ganzen erhöht, vor derbem Gesammteffekt bewahrt und jenen erfreulichen Eindruck erweckt, den die Verbindung des Strengen mit dem Zarten selten verfehlt. Neben der aristokratischen Vornehmheit und Grossartigkeit fesselt aber namentlich die Schönheit der Verhältnisse wie die Klarheit der Anordnung, welche den zwecklichen Rücksichten immer das erste Wort lässt, ohne sich durch die Terrainverhältnisse in dem Grade binden zu lassen, wie es im nordischen Profanbau gewöhnlich ist. Mit Recht bilden vom Palazzo publico zu Piacenza (1281) bis zu den beiden noch aus dem 14. Jahrhundert stammenden unteren Geschossen des Dogenpalastes zu Venedig zahlreiche stattliche Werke Oberitaliens noch jetzt den Stolz der betreffenden Gemeinwesen. Nicht minder

jene öffentlichen Hallen, welche zur Repräsentation, zu Verkündigungen, Volksversammlungen oder auch zu merkantilen Zwecken dienten, worunter die Loggia dei Lanzi in Florenz hervorragt. Selbst auf jene Art von Gildenhäusern, welche meist genossenschaftlichen Zwecken und für Vorstandschaften wohlthätiger Institute dienten (Bigallo in Florenz), wusste der Stolz der Gemeinden künstlerischen Nachdruck zu legen.

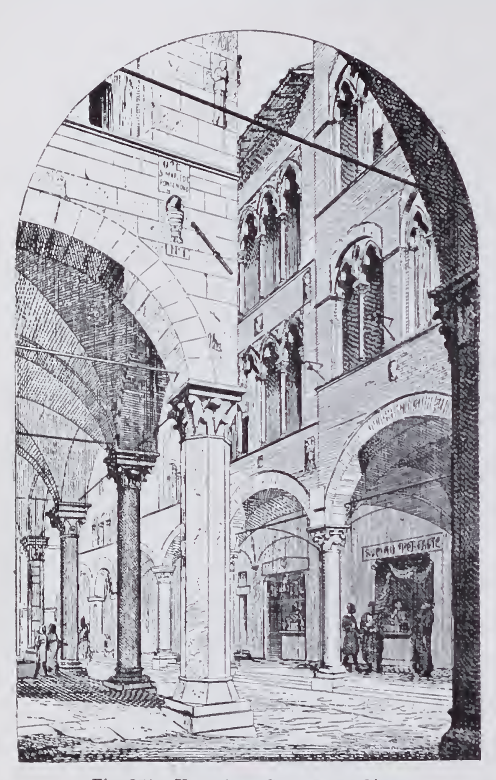


Fig. 371. Von einer Strasse zu Siena.

Dass der Adel und die reiche Bürgerschaft auch im Hausbau nicht zurückblieben, versteht sich von selbst. Welch imposante Reihe von Palästen, nicht blos im Anschluss an das Stadthaus den Hauptplatz umgürtend, sondern auch in den Strassen und selbst in kleineren Gassen sich fortsetzend, hat allein Siena aufzuweisen (Fig. 371). An einzelnen fehlt es auch in kleineren Städten selten. Die meisten palastartigen Wohngebäude bietet freilich Venedig dar, welches auch namentlich für die Façadenanlage ein selbständiges Gepräge entwickelte. Der enge Baugrund musste nämlich dort die Hofanlage verkümmern. Da nun überdies der Reiz des Lagunenlebens dazu drängte, die Haupträume nach der Fronte zu legen, so concentrirte sich von selbst der künstlerische Schmuck auf die Fronte. Reiche Fensterdurchbrechung aber war bei der dunklen Tiefe der Gebäude Grundbedingung, und diese beförderte jene eigenartige, die Lichtausschnitte erweiternde Masswerkbildung, welche den gothischen Palästen der Lagunenstadt das bekannte Gepräge giebt. Eine ähnliche Behandlungsweise haben wir bereits in süditalienischen Kreuzgängen und Palastbauten gefunden, aber vielleicht nirgends spricht sich die relative Culturzurückgebliebenheit der Südhälfte Italiens dem nördlichen Italien gegenüber deutlicher aus, als durch die unbeholfene Plumpheit jener campanischen Werke im Vergleich mit der

geschmackvollen Ebenmässigkeit und zierlicher Eleganz venetianischer Façaden. Man kann es überhaupt nicht verkennen, dass der Nordhälfte Italiens auch die nächste Zukunft gehöre, deren Wege sich überall deutlich genug zeigen.

D. Spanien.

Die übrigen Länder des Abendlandes verhalten sich der Gothik gegenüber unselbständiger als die bisher behandelten. Eine mehr oder weniger lebhafte Bauthätigkeit dieser Richtung entfaltet sich zwar überall, auch setzt sich allerwärts höhere Technik an die Stelle früherer Unbehülflichkeit und Schlichtheit. Aber zumeist erscheint für den Anfang direktes Eingreifen auswärtiger Künstler unerlässlich, und es dauert einige Zeit, bis die einheimischen Kräfte soweit geschult sind, um fremde Leitung entbehren zu können. Frankreich und Deutschland stellen die Lehrmeister, Frankreich vorwiegend für die iberische Halbinsel und die westlichen Niederlande, Deutschland für die benachbarten Nord- und Oststaaten.

Das christliche Spanien*) war mit dem Anfang des 13. Jahrhunderts ruhmvoll aus seiner bisherigen Defensivstellung herausgetreten. Nachdem die vorher selten sich einigenden christlichen Könige in der Schlacht bei Las Navas de Tolosa 1212 dem maurischen Landesfeinde eine entscheidende Niederlage beigebracht, sahen sich die Anhänger des Islams unter der glorreichen Regierung Ferdinand's III. des Heiligen (1217—1252), welcher 1230 Leon mit Castilien verbunden, 1236 Cordova, 1241 Murcia und 1248 Sevilla erobert hatte, auf das Königreich Granada beschränkt. Die Frömmigkeit des Eroberers, die Dankbarkeit für so mächtige Erfolge und die reiche Beute wirkten zusammen, um den Wetteifer mit dem Kathedralenbau Frankreichs zu wecken und zu fördern. Die Entwicklung der französischen Gothik aber, welche unter Ferdinand's Zeitgenossen, Ludwig IX. dem Heiligen, ihren Höhepunkt erreicht hatte, konnte in Spanien um so weniger unbekannt bleiben, als der heilige Krieg Schaaren von französischen Rittern und anderes Volk über die Pyrenäen gelockt hatte. Die Stellung der spanischen Könige aber war durch deren Persönlichkeit wie Erfolge eine im ganzen Abendlande geachtete und selbst jener der französischen und deutschen Herrscher ebenbürtige geworden, so dass nicht blos französische und deutsche

*) Vgl. die auf S. 326 angeführte Literatur.

Prinzessinnen den castilischen Thron zierten, sondern dass man selbst bei der Kaiserwahl an die spanischen Könige denken konnte.

Schon zu Ende des 12. Jahrhunderts hatten sich neben noch ganz romanischen Bauten stellenweise auch Uebergangsformen bemerklich gemacht. Die Kathedralen von Salamanca, Zamora und Siguenza, S. Vicente und andere Kirchen zu Avila (Fig. 372) und selbst noch die 1203—1278 erbaute Kathedrale von Lerida gehören zu dieser Gruppe. Wie es scheint, ist es Ferdinand III. persönlich zuzuschreiben, dass mit den beiden Kathedralen von Burgos und Toledo die Gothik, und zwar sogleich in der vollreifen Gestalt der gleichzeitigen französischen Kathedralen, zur unbedingten Herrschaft in Spanien gelangte. Obwohl ihrer Anlage nach ungefähr gleichzeitig, indem die Kathedrale von Burgos 1221, jene von Toledo 1227 gegründet wurde, fand doch die letztere einen rascheren Fortgang, womit der einheitliche Eindruck derselben zusammenhängt, welchen der Dom zu Burgos, auch abgesehen von der 1539 eingebauten Kuppel, nicht gewährt. Im Allgemeinen unter dem Einfluss von Notre-Dame in Paris geplant, entfaltet sich der gewaltige fünfschiffige Bau von Toledo bei einer Mittelschiffhöhe von 45 m zu einer Länge von 113 und zu einer Breite von 57 m, somit zu Flächenerstreckungen, welche die französischen Vorbilder beträchtlich hinter sich lassen. Das Ansteigen der inneren der vier Seitenschiffe benimmt zwar dem Mittelschiffe die Möglichkeit der Emporen, verstattet aber dafür auch den inneren Seitenschiffen die Anbringung derselben Ausstattung von Triforien und Fenstern, wie sie sich im Mittelschiff befinden. Dadurch erlangt das von 88 Pfeilern gestützte Innere einen überraschenden Reichthum an Beleuchtungsausschnitten und, wenn auch auf Kosten des Mittelschiffs, eine Gleichartigkeit des Ganzen, welche der Kathedrale von Paris mit ihren düsteren inneren Seitenschiffen fehlt. Etwas störend wirken nur die maurischen Zackenbogen der Triforien, mit welchen der Baukünstler wohl der Tradition der alten

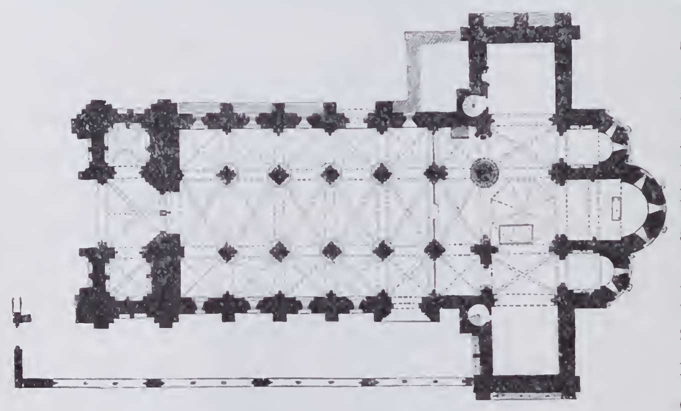


Fig. 372. Grundriss von S. Vicente zu Avila.

Maurenstadt Rechnung zu tragen suchte (Fig. 373). Der Aussenerscheinung thut das unebene Terrain wie die Enge des Raumes wenigstens in der Nähe einigen Eintrag, so dass in dieser Beziehung selbst der namhaft kleinere Kathedralenbau von Burgos ungleich erfreulicher und imposanter wirkt, dessen prächtige zweithürmige Façade unter den wenigen zur Vollendung gelangten Werken der Art eine hervorragende Rolle spielt.

Wenn auch nach dem im Jahre 1284 erfolgten Tode Alfons des

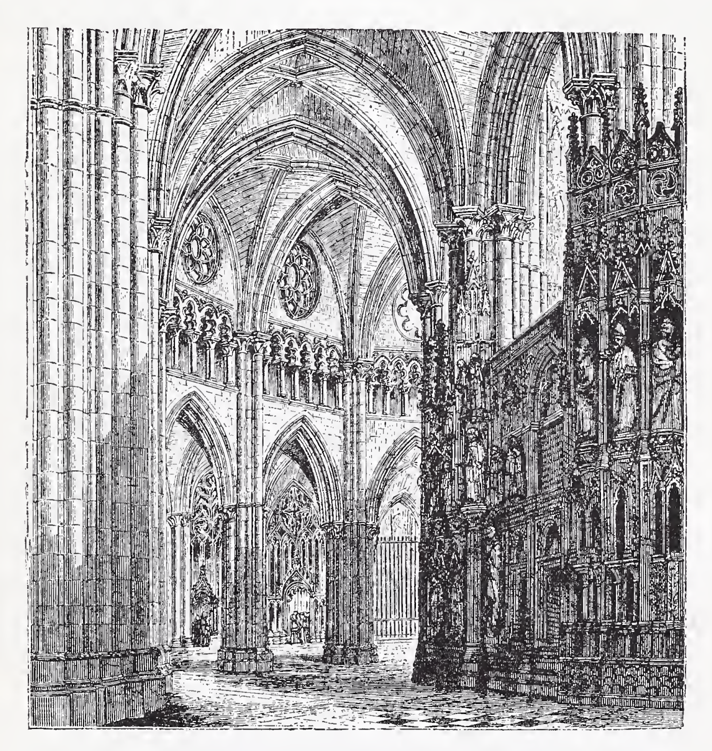


Fig. 373. Choransicht der Kathedrale zu Toledo.

Weisen, des Sohnes des h. Ferdinand, die Blüthe Spaniens einigen Rückgang erfuhr, so setzte man doch nicht blos die unter ihm und seinem Vater begonnenen Werke im Laufe des 14. Jahrhunderts fort, sondern raffte sich selbst bis in's 15. Jahrhundert hinein gelegentlich zu hochbedeutenden Neugründungen auf. Unter der ersteren Gruppe steht jedenfalls die Kathedrale von Leon obenan, deren Plan sich sogar noch mehr wie jener der beiden vorgenannten Kathedralen an die französischen Vorbilder anschloss. Doch zeigt nicht blos die Façade eine etwas veränderte Anordnung, sondern es fehlt auch sonst an einheitlicher Durchführung, indem die schlanken Bündelstützen wie die reichen Mittelschiff-

fenster auf eine verhältnissmässig späte Entstehungszeit hinweisen. Hierher gehört auch die stolze Kathedrale von Barcelona, welche im 13. Jahrhundert begonnen, im Laufe des 14. bis auf den noch jetzt unausgeführten Kuppelschluss zur Vollendung gelangte. In dieselbe Zeit fällt die 1262 gegründete Kathedrale von Valencia, an deren Bauleitung im 14. Jahrhundert ein Juan Franck betheiligt erscheint. Man möchte geneigt sein, ihn für einen Niederländer zu halten, wenn das Maasswerk der Nordfaçade wie der Kuppelthurm nicht entschieden deutsches Gepräge zeigten.

Von den im 14. Jahrhundert begonnenen Neubauten schloss sich der 1312—1346 entstandene Chor des Domes zu Gerona eng an jenen der Kathedrale zu Barcelona an. Das Ganze erhielt jedoch dadurch eine sehr abweichende Erscheinung, dass man weiterhin in der Anlage des Langschiffes zwar bei der durch den Chor gegebenen Gesammtbreite blieb, jedoch unter Verbindung der drei Schiffe zu einem, was diesem eine beispiellos kühne und weitgespannte Wölbung, aber dazu eine unerfreuliche Kahlheit verursachte. Ob dazu die Kathedrale von Alby die Anregung gab, welche auf ähnlichem Wege unter Tonnenbenutzung der Strebepfeiler zu Seitenkapellen eine verwandte Einschiffigkeit erzielte, steht dahin. Jedenfalls dürfte man nicht annehmen, dass die im nördlichen Spanien beliebten Hallenkirchen in der Art von S. Maria zu Tolosa aus dem französischen Vorbilde der Kathedrale von Poitiers sich entwickelten, da die Rundsäulen wie die Sterngewölbe eher auf norddeutschen oder niederländischen Einfluss hinweisen. Auch Zaragoza zeigt in seiner Kathedrale das Hallensystem mit reichem Netzgewölbe und selbst bis nach den Balearen herab lässt sich eine gewisse Vorliebe für beides constatiren.

Der umfänglichste gothische Kathedralenbau Spaniens entstand jedoch erst im 15. Jahrhundert, nämlich in dem Dom zu Sevilla. Die altchristliche Kathedrale daselbst war nach der Besitzergreifung der Stadt durch die Moslim in eine Moschee umgewandelt und entsprechend erweitert worden. Als nach der Rückeroberung König Ferdinand die Moschee dem christlichen Cult zurückgegeben, hatte er hier so wenig daran gedacht, den Bau durch einen neuen zu ersetzen, als er sich dazu in Cordova entschliessen konnte, wo man erst 1523 mit schmerzlicher Rücksichtslosigkeit den gothischen Chor in die Mitte der maurischen Halle hineinpflanzte. Allein 1401 fasste das Domkapitel den Beschluss, die Moschee zu Sevilla bis auf den Orangenhof und den Minaret (Giralda) niederzulegen, um das sich darbietende Areal zu einem grossartigen gothischen Neubau zu verwenden, welcher, wie einst Abder-

rhaman's Prachtbau zu Cordova, alle Rivalen an Umfang und Pracht besiegen sollte. Dadurch gelangte allerdings das umfängliche Werk von 198 m Länge und 79 m Breite noch über die Dimensionen der Kathedralen zu Toledo und Köln hinaus, ohne jedoch die künstlerische Bedeutung dieser erreichen zu können. Die Dimensionen verschleppten

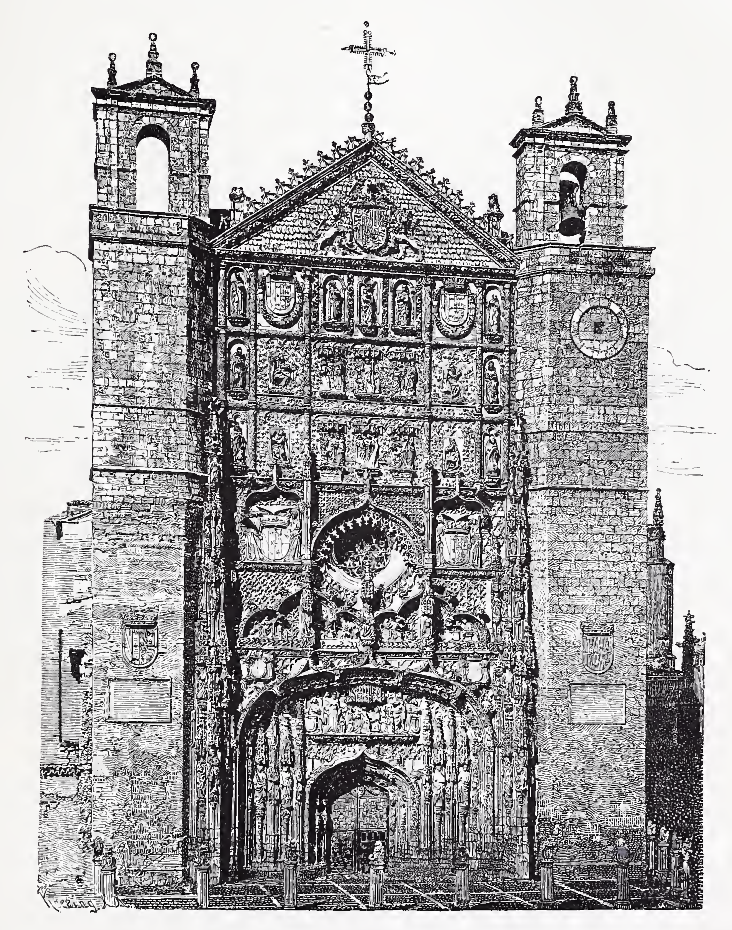


Fig. 374. Façade von S. Pablo in Valladolid.

die Vollendung in's 16. Jahrhundert, ja der Chorschluss und die Mehrzahl der Bekrönungszierden gehören sogar schon dem Renaissancestyl an. Doch ist im Inneren das Ganze, wenn auch nicht völlig übersichtlich, so doch von ziemlich einheitlicher Wirkung sowohl durch die in den fünf Schiffen gleichartige Pfeilerbildung, als durch die harmonische, dem französischen Flamboyant angehörige Masswerkbildung.

Die Dimensionen des stattlichen Werkes hielten vor jener Ueber-

ladung zurück, welche sonst und namentlich an kleineren Kirchen der späteren Gothik Spaniens eigen ist. Auch darin knüpfte Spanien an die benachbarten Provinzen Frankreichs an, wenigstens ist in der Prachtfaçade von S. Pablo zu Valladolid (Fig. 374) der Anschluss an die Façaden von Poitiers und Angoulême (vgl. Fig. 216) nicht zu verkennen. Dass dabei auch die Entstehung der italienischen Prachtfaçaden der Art der Kathedralen von Siena und Orvieto mitgewirkt, ist zu bezweifeln, wenigstens steht das unorganische Dekorationssystem Spaniens hinter diesen Werken weit zurück. In anderer Art charakteristisch durch reichen Devisen- und Wappenschmuck in ornamentaler Wiederholung erscheint das erhaltene Aeussere der rechten Langseite der Capilla Real zu Granada oder das Innere der Votivkirche San Juan de los Reyes zu Toledo nebst dem prächtigen angebauten Kreuzgange.

Auch an Palastanlagen, Klöstern, Spitälern und Wohngebäuden gothischen Styles ist in Burgos, Valladolid, Toledo, Valencia, Barcelona und anderwärts kein Mangel. Grossartige Schaustücke liefern einzelne Portale, wie an dem Kloster S. Gregorio zu Valladolid, an den Spitalbauten Casa del Nuncio und S. Cruz zu Toledo u. s. w. Ebenso hohe figurenreiche Altarstücke, die, jenen Prachtfaçaden verwandt, in ihrem Täfel- und Umrahmungswerk an die byzantinisch-romanischen Metallarbeiten von der Pala d'oro bis zu den deutschen Bronzethüren gemahnen und weniger von dem architektonischen Gerüst zeigen, auf welchem das Schwergewicht der bezüglichen deutschen Arbeiten ruhte. Von hervorragender Pracht sind endlich einige gothische Grabdenkmäler, vorab die Königsgräber in der Cartuja de Miraflores bei Burgos, welche wenigstens an Reichthum hinter den burgundischen Herzogsgräbern zu Dijon kaum zurückstehen.

Wie es scheint trat das Gebiet von Portugal erst in der Spätzeit der Gothik wetteifernd neben Spanien. Von einer besonderen Eigenart ist aber selbst in der um 1390 begonnenen Prachtschöpfung des Klosters Batalha nicht viel zu erkennen, wenn auch die Ueppigkeit noch etwas weicher wird und dadurch ähnliche Unterschiede darstellt, wie sie dialektisch zwischen der spanischen und der portugiesischen Sprache liegen. Hier wie dort spielt der maurische Einfluss zwar einige Rolle, wie denn Hufeisenbogen, Zackenbogen, Masswerkbildungen in maurischen Linienverschlingungen u. s. w. vorkommen, sonst charakterisirt die iberische Spätgothik vielmehr jene Vollsäftigkeit, die hauptsächlich in krausem Capitälschmuck, in etwas schweren Krabben und Kreuzblumen, Consolen und Fialenhelmen in's Kraut schiesst.

E. Die Niederlande.

Die baugeschichtliche Stellung der Niederlande stellt für den Anfang der in Rede stehenden Periode am sprechendsten die Kathedrale von Tournai dar, an welcher sich normannische, französische und deutsche Elemente in der unentwirrbarsten Weise mehr kreuzen als durchdringen. Noch scheint, wie in der romanischen Epoche, der deutsche (rheinische) Einfluss im Uebergewichte, aber man sieht, wie von der romanischen Grundlage ein Stück nach dem anderen abbröckelt und die Inclination zu Frankreich sich mehr und mehr verstärkt. Freilich trug hierzu viel die langjährige Verbindung des Domkapitels von Tour-

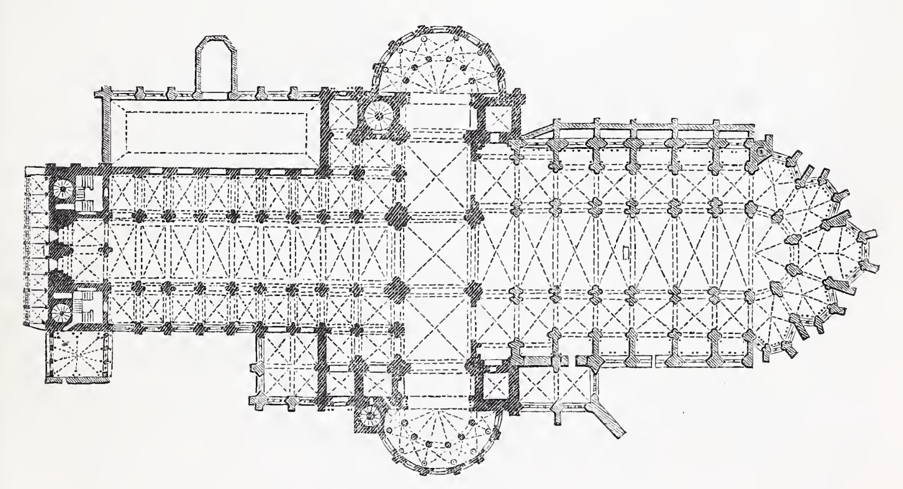


Fig. 375. Grundriss der Kathedrale von Tournai.

nai mit Noyon bei, welche bei der Bedeutung des Dombaues von Tournai (Fig. 375) auch über die Kreise der Diöcese hinauswirkte, aber der Gallisirungsprozess der Wallonen strebt auch sonst demselben Ziele zu, so dass selbst aus dem ursprünglich ganz rheinisch cultivirten Maasgebiet das deutsche Element sich mehr und mehr verdrängt sieht.

Gleichwohl vergeht noch das erste Viertel des zwölften Jahrhunderts, ehe der Uebergangsstyl völlig überwunden ist. Erst mit dem um 1225 begonnenen Chor von Sainte Gudule zu Brüssel tritt die französische Gothik ihre entschiedene Herrschaft an, so dass selbst der 1242 begonnene Chor zu Tournai sich der vollendeten Thatsache beugen muss, trotz des sehr fühlbaren Gegensatzes, in welchen sich der Chor zu den bereits vorhandenen Theilen des stattlichen Baues stellt. Auch die übrigen, zwischen 1240—1260 begonnenen Kirchenbauten Belgiens zu

Tongern, Gent, Löwen, Diest, Ypern, Brügge und Dinant folgen dieser Richtung. Die ihnen noch anklebende Unsicherheit erscheint freilich erst mit den gewaltigen Kathedralen behoben, welche das 14. Jahrhundert erstehen sah. Vorab in S. Rombout zu Mecheln, nach 1341 begonnen, in der Kathedrale zu Antwerpen, 1352—1422 bis zum Thurmbau vorgerückt, und in der Kathedrale zu Löwen, 1373 bis 1433 erbaut. Der Dom zu Mons schloss sich diesen erst im 15. Jahrhundert an.

Von vornherein machten sich indess gewisse territoriale Eigenthümlichkeiten geltend. Zunächt die Bevorzugung der Breitenentwicklung vor der Höhe. Während ein Hinausgehen der Mittelschiffhöhe über das

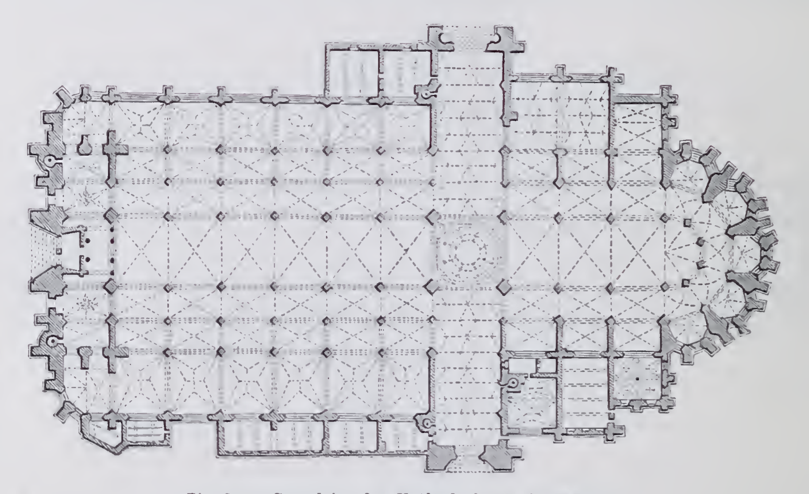


Fig. 376. Grundriss der Kathedrale zu Antwerpen.

Doppelte der Mittelschiffbreite selten ist, sind fünfschiffige Anlagen sehr gewöhnlich, ja im Dom zu Antwerpen (Fig. 376) erhebt sich die Zahl der Schiffe bis zu sieben, überhaupt der einzige existierende Fall der Art. Es ergeben sich dadurch überaus reiche Durchsichten, welche für die Kahlheit der ungegliederten Säulen entschädigen, die nach dem Vorgange der französischen Frühgothik in den Niederlanden immer in überwiegendem Gebrauche blieben. Dann entwickelte sich in Belgien ein höchst beachtenswerther Chorschluss, welcher eine äusserst rationelle Vereinfachung des Umganges mit Kapellenkranz in sich schliesst. Das Gewölbe jeder Kapelle wird nämlich mit jenem des betreffenden Stückes des Umganges in eines verbunden, wodurch der Complicirtheit der französischen Anlage eine wesentliche Abhülfe zu Theil wird. Diese schon in Tournai auftretende Neuerung, welcher vielleicht der Vorgang

des Chors zu Soissons zu Grunde liegt, fand gleichwohl ausser den Niederlanden nur an der Ostseeküste einige Verbreitung, wohin sie ohne Zweifel von den Niederlanden aus importirt worden war. Der etwas schwere Charakter des Aeusseren der belgischen Kathedralen machte sich namentlich an den Façaden geltend, welche nur selten (Kathedralen zu Brüssel und Antwerpen) doppelthürmig geplant waren. Dafür strebte man in dem einen vor oder an die Westfaçade gestellten Thurme nach imposanter Höhe, welche in dem Thurm an der Kathedrale von Mecheln wie an der Wandrukirche zu Mons auf eine Höhe von 170—180 m, das höchste jemals angestrebte Thurmmaass, beabsichtigt war. Kam aber der eine der ausgebauten Thürme der Kathedrale zu Antwerpen erst spät zur Vollendung, so blieben jene von Mecheln und Mons weit hinter der gewollten Höhe zurück.

Entsprechend der municipalen Richtung des niederländischen Volkswesens, welches hierin eine gewisse Aehnlichkeit mit den oberitalienischen Städten darbot, musste auch dort der Herstellung profaner öffentlicher Bauten erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet werden. Die meist thurmbewehrten börsenartigen Kaufhallen und die Rathhäuser namentlich der westlichen Niederlande sind bekannt. Die 1304 vollendete Halle zu Ypern und die Halle zu Brügge stehen wohl zeitlich an der Spitze, ihnen schliessen sich die Hallen von Löwen, Mecheln und Gent an. Länger behalf man sich mit den Rathslokalen, für deren Zwecke man sich entweder der Obergeschosse jener Börsenhallen oder der freien Plätze bediente, bis endlich 1377 mit dem Rathhause zu Brügge das erste Gebäude der Art entstand. Erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts folgte dann diesem Vorbilde das Rathhaus zu Brüssel, weit umfänglicher als jenes, und namentlich durch seinen imposanten, 102 m hohen Beffroi (Belfried, Wach- und Glockenthurm) berühmt. Das reizvolle und reichdekorirte Stadthaus zu Löwen, 1448—1463 erbaut, verräth zwar schon etwas spielende Prunksucht, lässt aber die stolze Befriedigung der Bürgerschaft über solche Schaustücke städtischer Gewaltherrlichkeit begreifen, die selbst noch im 16. Jahrhundert Werke der Art (Oudenaerde) hervorrief.

Die nordöstlichen Niederlande (Holland) standen zu Anfang der gothischen Periode in schrofferem Gegensatze gegen die westlichen Provinzen (Belgien) als im weiteren Verlauf derselben. Denn Anfangs hing die holländische Architektur mehr mit der westphälischen und niederdeutschen, zum Theil selbst kölnischen (Kathedrale von Utrecht) als mit der französischen Bauweise zusammen. Mit dem 14. Jahrhundert verschrumpft jedoch der deutsche Einfluss, wohl im Zusammenhang mit

den zu Frankreich inclinirenden Dynastengeschlechtern von Hennegau, Baiern und Burgund. Aber es bleibt eine gewisse bürgerliche Einfachheit bestehen, die wohl ebenso von dem Vorwiegen des Backsteinmaterials als von der Art des Volkscharakters bedingt ist. Diese fällt schon am Aeusseren auf, welches sich auf das Nöthigste zu beschränken pflegt, selbst bis zu dem Grade, dass der Thurmbau entweder schwer und schmucklos hergestellt oder auch, wie in S. Bavo zu Harlem oder in S. Pancraz zu Leyden, ganz weggelassen wird. Nicht minder schlicht erscheint das Innere. Glatte Säulen tragen die Mittelschiffwand, welche selten die Triforiengalerie, sondern zumeist eine Art von Fensterblendung nach unten und in dem Masswerk höchst einfache, derbe Formen zeigt. Häufig erschwingen sich die Holländer nicht einmal zu einem Backsteingewölbe, sondern zeigen dies vielmehr in Holz imitirt, zuweilen übrigens in reicher Sternform, wie an den beiden ebengenannten Hauptkirchen. Diese Holzdeckung ermöglicht dafür weitere Spannung des Mittelschiffes und das Weglassen oder die Reduction des Strebewerkes, wie man denn nicht selten an diesen Bauten eine Grossräumigkeit und selbst Grossartigkeit findet, welche zu den aufgebotenen Mitteln im günstigsten Verhältnisse stehen. Immer aber verbunden mit einer gewissen prosaischen Nüchternheit und Leere, deren Eindruck übrigens durch die Zerstörungen des Bildersturms, welche beim Entfernen der Altäre und Bildwerke und dem Zerschlagen der Glasgemälde selbst das Masswerk nicht geschont haben, ohne Zweifel noch gesteigert worden ist.

F. Die Länder des Nordostens und Ostens.

Unter den skandinavischen Gebieten scheidet sich Norwegen, als überwiegend von England, beeinflusst von Dänemark und Schweden, welche fast ausschliessend deutsche Einwirkung verrathen. Es fristet zwar das Gebirgsland der norwegischen Küste den früher geschilderten Holzbau fort, allein in den grösseren Städten erheben sich nun doch auch anspruchsvollere Steinbauten. Als die umfänglichste und künstlerisch bedeutsamste Bauschöpfung dieser Zeit ist der Dom zu Drontheim hervorzuheben, allein seine einzelnen Theile stammen aus zu verschiedenen Bauzeiten, um ein klares Bild der Entwicklung der landeigenen Architektur zu gewähren oder unterscheiden zu lassen, was neben der Nachahmung des englischen Styles allgemein norwegisch oder was lediglich Laune des

jeweiligen Bauleiters war. Nur das scheint sicher zu sein, dass im Verlauf der Epoche der englische Import unter deutschen Einflüssen auch in Norwegen allmählich zurückweicht.

In Schweden hatte die Gothik mit direkter Einfuhr aus Frankreich ihren Einzug gehalten. Denn zum Bau der Kathedrale von Upsala war 1287 ein französischer Architekt, Etienne de Bonneuil, berufen worden und mit dem Personal seiner ganzen Bauhütte erschienen. Allein um mit seinem Einfluss für die Dauer Stand zu halten, war Frankreich zu fernliegend und von der Verbindung mit dem finnischen und bottnischen Meerbusen zu abgeschlossen. Es lag weit näher, Cultur und Technik zumeist von den deutschen Ostseecolonisten zu empfangen, welche auch ihren Einfluss in den schwedischen Bauten des 14. und 15. Jahrhunderts unverkennbar zeigen. Bezog doch selbst das England und Frankreich weit näher liegende Dänemark seine Kunst fast ausschliessend von Deutschland, mit welchem es bekanntlich auch schon seit Karl des Grossen Tagen in ziemlich enger Culturverbindung stand. Dasselbe ist in Polen und Ungarn mit seinen Nebenländern der Fall. In diesen drängte schon der Antagonismus gegen deren byzantinisirte östliche Nachbaren, einerseits Russland, anderseits das sieche oströmische Reich, zur Inclination gegen Westen. Freilich war die bauliche Thätigkeit bei jenen Völkern, denen von Haus aus Wagen und Sattel die feste Heimath ersetzte, und denen Waffen und Pferdegeschirr mehr galt als Wohnungsprunk, keineswegs weit verbreitet oder so beliebt, dass sie zu grossen Anstrengungen ermuntert hätte. Doch zeigte wenigstens Krakau als polnische Hauptstadt oder die magyarische Bischofstadt Kaschau nennenswerthen Anschluss an die deutschen Nachbarländer, jenes an die schlesische und preussische Bauschule, dieses an Böhmen und die Ostmark. Von einer nationalen Eigenart kann kaum eine Spur in diesen weiten Gebieten nachgewiesen werden, welche in der That von der deutschen Cultur in einem weit höheren Grade abhängig erscheinen, als Westeuropa von Frankreich.

Dagegen erschloss Frankreich, freilich unterstützt von den Waffen der ganzen abendländischen Christenheit, in den Kreuzzügen ein aussereuropäisches Gebiet seinem Cultureinfluss. Ueberdies vielleicht früher, als es ihm in Europa selbst gelang, denn bald nach den ersten Regungen der Gothik in Francien wirkten französische Baukünstler im Königreich Jerusalem, das ja thatsächlich nur bis zum Jahre 1187 bestand, in St. Jean d'Acre, das bis 1291 in den Händen der Christen blieb, in Cypern, das 1191 gewonnen wurde, und endlich in Rhodus, das 1309 bis 1522 im Besitz der Johanniter stand, und dadurch ähnlich zum

Schauplatze spätgothischer Bauweise geworden war, wie das christliche Jerusalem in die Zeit der französischen Frühgothik fiel. Erhalten hat sich von alledem wenig; was nicht dem Fanatismus oder der Indolenz der Anhänger des Islam zum Opfer fiel, zerstörten Erderschütterungen und Verödung. Ob der ausgestreute Samen irgend eine Spätfrucht trug, steht dahin.



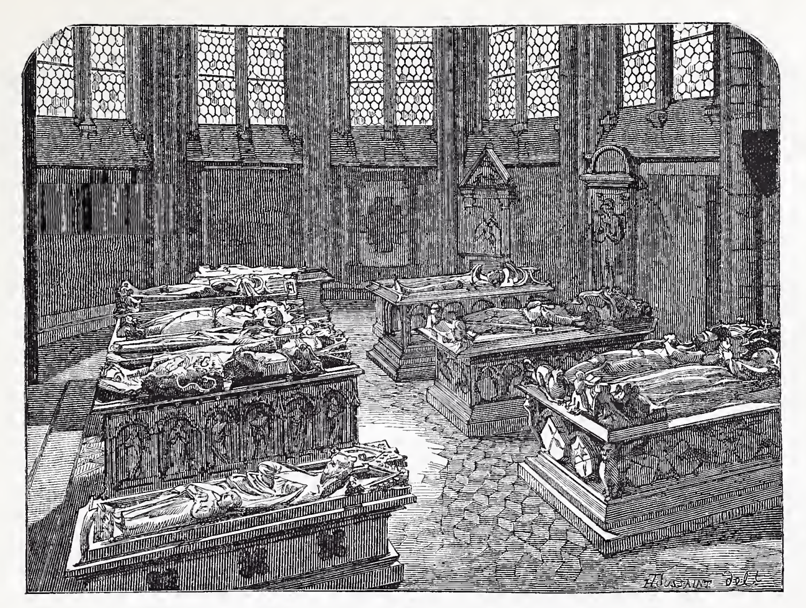


Fig. 377. Tumben im Fürstenchor von St. Elisabeth zu Marburg.

Die Plastik der gothischen Periode.

Die veränderten Verhältnisse und Anschauungen, wie sie im späteren Mittelalter an die Stelle jener der romanischen Epoche getreten sind, hatten nicht blos unter den Künsten, sondern unter allen Culturäusserungen in der Architektur ihren grossartigsten Ausdruck gefunden. Ihren unmittelbarsten jedoch nicht. Die statischen und abstracten Anforderungen, welche jedes architektonische Schaffen bedingen, gestatteten doch nur einen symbolischen Wiederklang der Ideen der bezüglichen Zeit. Sie ermöglichen auch hier von der selbständiger gewordenen Stellung des Menschen zu Gott, von dem Uebergang des höheren Culturlebens aus den Mönchszellen in die Laienkreise, von den lebhafter gewordenen Beziehungen des Menschen zur Natur und von den übrigen Wandelungen im Leben der Völker doch nicht viel mehr als eine dunkle Ahnung. Aus der Architektur allein würde sich zwar erkennen lassen, dass ein gewaltiger gesellschaftlicher Umschwung stattgefunden, aber die Art desselben zu ermessen, dazu giebt sie kaum den Schlüssel.

Die anderen Künste, welche sich im Wesentlichen mit der Darstellung menschlicher oder menschlich gedachter Wesen, Empfindungen und Handlungen beschäftigen, sprechen unmittelbarer, deutlicher, ver-

ständlicher. Sie zeigen, dass der religiöse Sinn, weit entfernt, irgend welche Einbusse zu erleiden, seine ascetische Verknöcherung, seinen mönchischen Zuschnitt gegen mehr persönliche Beziehungen, wie gegen eine vertrauens- und trostreiche Innigkeit vertauscht habe. Sie lassen erkennen, dass an die Stelle herber Dogmatik und trockener Scholastik ein ungleich geschmeidigerer mystischer Grundzug und damit zusammenhängend an die Stelle der höchstens epischen Auffassung der Heilslehre eine mehr lyrische getreten sei. Die archaistische Gebundenheit macht daher einer frischen, individuellen, selbstempfundenen Anschauung, der byzantinische Schematismus höherer Mannigfaltigkeit Platz. Die abweisende strenge Würde geht in holde Anmuth, die seelenlose Unnahbarkeit in empfindungsvolle Bezüge über. Man fühlt die Vorarbeit der erwachten Poesie, die sich in der bildenden Kunst verkörpert, und zwar nicht minder in religiösen wie in profanen Darstellungen. Die Verfeinerung des ritterlichen Lebens, höfische Grazie und Sitte klingt nicht blos aus Form und Gestus der Darstellungen weltlichen Inhalts, sondern durchbricht auch die Schranken der feierlichen Abgeschlossenheit kirchlicher Würde. Die ungelenke Unempfänglichkeit für körperliche Vollkommenheit verschwindet aus beiden Gebieten und es eröffnet sich die Bahn für jeden Reiz der Schönheit. An die Stelle des Alters tritt die Jugend, vor der Darstellung des Mannes wird im Gegensatz gegen die frühere Uebung die der Frau bevorzugt und bei der letzteren überwiegt jungfräulicher Liebreiz die matronale Auffassung. An der Spitze aber steht die Darstellung der jungfräulichen Mutter Maria, bei welcher in der Auffassung der Himmelskönigin die Parallele der bräutlichen Prinzessin vorschwebt.

Die Befreiung der künstlerischen Thätigkeit aus der Sphäre mönchischen Betriebs und die immer allgemeiner werdende active wie passive Antheilnahme musste aber mit der Schaffensfreude nicht blos das technische Können, sondern auch den Umfang des Schaffens wesentlich erhöhen. Man kann jedoch nicht sagen, dass damit auch der Darstellungskreis an Umfang gewonnen habe. Die symbolischen Cyklen der Heilslehre treten vielmehr im Allgemeinen zurück, und die Wiedergaben von Scenen aus dem Alten wie Neuen Testamente, der Parabeln und Wunder und deren typologische Gegenüberstellungen erscheinen seltener als in der romanischen Epoche. Besonders die Plastik beschränkt sich in den figurenreichen Reliefs im Wesentlichen auf Darstellungen aus der Passion und dem jüngsten Gerichte, sonst auf Mariencult und Einzelheilige. Maria und die Heiligen erscheinen aber nicht mehr in der starren Abgeschlossenheit der früheren Zeit, sondern als die Patrone

und Fürbitter der hilfsbedürftigen Menschheit, welche dem Nahenden huldvoll und hilfebereit entgegenkommen. Die Beziehung zum Menschen ist allerwärts betont und statt der unnahbaren Würde spricht aus jedem Gesicht liebreiche Theilnahme.

Die kirchliche Kunst ist überhaupt eine menschlich denkende und empfindende geworden. Christliche Liebe und Andacht, so wie sie die begnadeten Sterblichen pflegten und zeigten, liegt auf allen Zügen, wie auch sonst die Darstellung sich mehr und mehr dem menschlichen Vorbilde nähert und sich von dem traditionellen Schema emancipirt. Freilich sehr zögernd. Von einem eigentlichen Realismus ist bis gegen den Schluss der Periode hin keine Rede, die Gestalten bleiben bei einer edlen Idealität, ja sogar Typik. Selbst an den Grabdenkmälern, welche doch in der Regel als Porträtdarstellungen gedacht waren, macht sich die Realität nur sehr allmählich geltend. Auch hier erscheint strengeres Naturstudium früher im Beiwerk als in der Hauptsache. Es lässt sich unschwer erkennen, dass selbst in jenen Fällen, wo der Bildner die dargestellte Figur im Leben wie im Tode gesehen haben konnte oder musste, die Gesichtszüge noch jene allgemeine Bildung erhielten, wie sie angewandt wurden, wenn schon um Jahrhunderte früher verstorbenen Personen ein Denkmal zu schaffen war. Noch im 14. Jahrhundert konnte der Versuch eines Künstlers, sich die Züge eines Kaisers (Rudolph von Habsburg) für das Grabdenkmal einzuprägen, als „alberner Schick“ getadelt werden. Es war aber unausbleiblich, dass gerade die Grabdenkmäler die Fortschritte des Realismus förderten und wenigstens die idealistische Typik mannigfaltiger und belebter gestalteten.

A. Frankreich.

Merkwürdig ist, dass keineswegs gleichzeitig mit dem glänzenden Beginn der gothischen Architektur in Frankreich*) auch ein entsprechender Aufschwung der Plastik daselbst zu verzeichnen ist. Die Westportale der Abteikirche zu St. Denis und die Kathedrale zu Chartres zeigen an ihren in die Zeit von 1140—1150 fallenden Façaden zwar Statuenschmuck, ohne aber das, was in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts auf burgundischem Boden erreicht wurde, irgendwie zu über-

*) A. du Sommerard, Les Arts du Moyen-âge, Paris 1838—1846. — J. Gailhabaud, L'Architecture du V.—XVII. siècle et les Arts, qui en dépendent. Paris 1858. — P. Lacroix, Les Arts au Moyen-âge et à l'époque de la Rénaissance. Paris 1869. — Eméric David, Histoire de la sculpture française. Paris 1853.

bieten. Offenbar waren alle Kräfte der Entwicklung der Architektur zugewandt und der plastische Schmuck blieb in den Händen der vielleicht aus Burgund bezogenen Bildhauer der alten Schule. Wenn aber diese eine Concession an den neuen Styl machten, so geschah dies nach der Seite des Verticalismus und der überschlanken Streckung in die Länge, während die einförmigen Köpfe, die starre Haltung der Gestalten, die dürftige Körperlichkeit und die Parallelfältelung der Gewänder selbst die byzantinischen Arbeiten an Leblosigkeit noch übertreffen.

Dieser Zustand erhielt sich im Wesentlichen durch das 12. Jahrhundert, mithin in der Periode der französischen Frühgothik. Doch begegnen gelegentlich, wie an den Portalen von Senlis und Mantes, leise Spuren des Erwachens, wenn auch die Bewegungslosigkeit noch keineswegs überwunden erscheint. Dies gelingt auch wohl nicht vor den Façadensculpturen von Laon und Notre-Dame zu Paris, deren Ausführung kaum vor 1210 zu setzen ist. Hier endlich erscheinen die Gestalten nicht mehr starr, sondern nur noch befangen, nicht mehr leblos, sondern vielmehr züchtig streng und an sich haltend. Sie unterscheiden sich von ihren Vorgängern etwa wie die Werke der attischen und äginetischen Schule aus den ersten Jahrzehnten der Perserkriege von den älteren Apollostatuen aus Tenea und Thera. Einen weiteren Schritt vorwärts bekunden die um 1230 entstandenen Façadensculpturen der Kathedrale von Amiens. Die Gebundenheit der vorgenannten Arbeiten hat sich hier zu einer gewissen Schüchternheit und Bescheidenheit gemildert, welche um so anziehender wirkt, je tüchtiger schon das Können ist, das sich jedoch keineswegs aufdringlich giebt. Denn wie die kirchlich feierliche senkrechte Haltung der Figuren sich noch streng der architektonischen Umrahmung unterordnet, so entsprechen den schlichten Stellungen die anspruchslos drapirten, aber sorgfältig behandelten Gewänder, den maassvollen Gesten der ruhige Ernst der Gesichtstypen. Zu freier Bewegung aber erschwingt sich der zurückhaltende Künstler noch ebenso wenig, wie zu höherer Naturwahrheit des Körperlichen oder zu eigentlichem Sinnenreiz (Fig. 378 u. 379).

Bei dem Höhenpunkt, den endlich die gothische Architektur Frankreichs im Zeitalter Ludwig's IX. erreichte, erscheint auch der plastische Schmuck keineswegs im Rückstande. Die Querschifffaçaden der Kathedralen zu Paris und Chartres, die Sainte-Chapelle zu Paris, namentlich aber die Portale der Kathedrale von Reims zeigen wahre Wunder christlicher Bildnerei und das Höchste, was diese Kunst nördlich von den Alpen im Mittelalter vor Sluter geleistet hat. Die Bescheidenheit hat sich in edle Einfachheit verwandelt, welche zielbewusst

und mit überraschender Sicherheit an ihre Aufgabe herantritt und der Würde und Grösse ebenso gerecht zu werden vermag, als der anmuthvollen Schönheit. Die Auffassung ist immer stylvoll, die Mannigfaltigkeit erscheint nirgends gesucht, die Motivirung überall naiv und natürlich, die Bewegung immer gewählt und maassvoll, die höfische Vornehmheit niemals geziert. Freilich ist der künstlerische Werth des Einzelnen nicht durchweg der gleiche, wie nicht anders zu erwarten ist, wenn Hunderte von Statuen und figurenreicher Tympanonreliefs in verhältnissmässig kurzer Zeit durch verschiedene Kräfte ausgeführt werden mussten. Dass jedoch kaum irgendwo Talentlosigkeit oder technisches Ungeschick zu gewahren ist, giebt von den leitenden Kräften und von der Höhe der ganzen Schule das beste Zeugniss.



Fig. 378. Der segnende Christus. Statue von der Kathedrale zu Amiens.

Wohl ging man zu weit, wenn man die Kathedrale zu Reims den Parthenon des Mittelalters genannt hat. Denn wenn auch wirklich dieses Werk in architektonischer wie in plastischer Beziehung als die höchste Leistung des Mittelalters betrachtet werden darf, so bietet es doch nicht jene nahezu absolute Vollkommenheit dar wie die Schöpfung des Iktinos und Phidias. An den Bildwerken zumal fehlt es keineswegs an Gebrechen hinsichtlich der Verhältnisse, an Vertiefung der Charakteristik und des Ausdrucks, an Unebenheiten in der Composition. Auch unterscheidet sie der Entwicklungsgang, indem die Strenge der vorausgegangenen Arbeiten hier nicht zu der grossartigen Reife phidiasischer Arbeiten geführt hat, sondern vielmehr zu einem Styl der Grazie und Anmuth, der eher an die Auffassung der praxitelischen als die phidiasischen Schule erinnert. Denn Jugend und jungfräuliche Weiblichkeit, das holde sympathische Traumleben, der weiche Fluss zarter Glieder und geschwungener Gewandungen, gelingen auch den Meistern von Reims besser als der würdige Ernst und die charaktervolle Bedeutsamkeit männlicher Gestalten, denen es oft an der Energie der Erscheinung wie des Ausdrucks gebricht. Doch ist auch dieser Vergleich nur zutreffend, wenn man das Verhältniss der mittelalterlichen Kunst zur antiken überhaupt festhält und das ungleich geringere Formvermögen wie die naiv genüg-

same Art des Mittelalters in Rechnung zieht, welche mit der geschulten Vollendung der hellenischen Kunst kaum in Vergleich gezogen werden können.

Die stylvolle Bedeutsamkeit der Bildnerei des Zeitalters Ludwig's IX. hielt kaum bis zum Ende des 13. Jahrhunderts vor. Es lag zu nahe, dass die Anmuth in Holdseligkeit und Sentimentalität, der Liebreiz der feingeschnittenen Gesichtszüge in conventionelles Lächeln und in Koketterie, die Zartheit der Hände und Glieder in schwächliche Zärtlichkeit, die schwungvolle Geschmeidigkeit der Bewegungen und Gewandmotive in weichliche Ziererei ausarten würde, wie überhaupt der künstlerische Geschmack zu Routine und effekthaschendem Virtuosenthum führte. Am Schluss des Jahrhunderts war in der That die bewusste Zierlichkeit, die manierirte Grazie bereits da. Erscheint die Plastik in der Mitte des 13. Jahrhunderts als Belebung und Beseelung der um 1200 noch ziemlich starren und inhaltlosen Typen, so stellt sich die Kunst vom Ende des Säculums schon als Affectation dar. Wie schneidend aber der Gegensatz, erhellt am anschaulichsten aus der Gegenüberstellung zweier Madonnenstatuen desselben Bauwerkes, von welchen die eine aus dem Anfange, die zweite aus der Schlusszeit des 13. Jahrhunderts stammt. (Fig. 379 und 380).

Die Ausartung der französischen Plastik des 14. Jahrhunderts geht mit jener der Architektur Hand in Hand. Es vollzieht sich in ihr dasselbe Gesetz, das in der Baukunst zum weichlichen Flamboyantstyl geführt hat. Beide Erscheinungen aber hängen mit der Wandelung zusammen, welche das Leben in den höheren Schichten der Gesellschaft erfahren, wo die strenge Ritterlichkeit anfing in höfische Eleganz zu versinken, das ernste, fanatisch fromme Wesen der Kreuzzüge in das eitle Turnierunwesen und in die Frivolität des späteren Minnedienstes. Der Gegensatz der Kunstrichtung des 13. und des 14. Jahrhunderts ist genau derselbe wie jener des Hoflebens Ludwig's IX., des Erbauers der Sainte Chapelle, und Karl's V., des Schöpfers des Hôtel de Saint Paul. Zwar herrscht noch dieselbe, ja eher erhöhte Technik fort, die Formrichtigkeit erscheint sogar gesicherter, die Formenschönheit nach der Seite des Reizenden gesteigert, allein an die Stelle frischer Auffassung und naiver Hingebung ist Berechnung auf Effekt und Virtuosenthum, an die Stelle des Ringens mit dem Stoffe angelernte, nüchterne Geschicklichkeit getreten. Die Künstler gehen nicht mehr in der Sache auf, welcher sie sich selbst begeistert unterordnen, sondern bedienen sich derselben im Streben nach persönlichem Ruhm. Und während sich an die älteren Werke, und selbst an die herrlichsten Statuen der Kathedrale zu Reims

kein Künstlername knüpft, erscheint es um so sprechender, dass an den 1351 vollendeten südlichen Chorschranken von Notre-Dame zu Paris die Schöpfer der allerdings virtuos behandelten Reliefs, die Meister Ravy und Jéhan le Bouteiller, sich inschriftlich genannt haben.

Im Ganzen entfällt von der religiösen Plastik mehr auf das Aeussere, die Façaden, als auf das Innere der Kirchen. In dem letzteren überwiegt



Fig. 379. Madonna aus dem Anfang des 13. Jahrh. von der Kathedrale zu Amiens.



Fig. 380. Madonna aus dem Schluss des 13. Jahrh. von der Kathedrale zu Amiens.

ein halb profanes Skulpturgepiet, nämlich die wichtige Klasse der Grabdenkmäler. Der erwachte Sinn für persönliche Geltendmachung musste es mit sich bringen, diese Denkmäler, welche früher in der Regel nur Symbole und Inschriften trugen, mit der Gestalt der Verstorbenen zu schmücken. Dabei wurde, wenn das Denkmal als Verschlussplatte des Grabes im Pavimente oder in der Art eines Deckels auf einem Sarkophage angebracht war, das Bildniss als Leiche auf dem Paradebett, wenn dagegen der Grabstein aufrecht an Wand oder Pfeiler gelehnt werden

sollte, zuweilen auch lebend und stehend aufgefasst. Obwohl das genannte Kunstgebiet von vornherein zu mehr Realität drängte, so erscheint diese doch im Verlauf des 12. Jahrhunderts noch schwach, Figuren und Gewandung bleiben noch typisch, die Köpfe ohne wesentliche Individualität. Dies zeigen unter den datirbaren Werken die beiden Königsgräber der Abtei Fontevrault (Anjou), die englischen Könige Heinrich II. († 1189) und Richard Löwenherz († 1199) darstellend. Die starre Haltung der Körper, die ausdruckslose Idealität der Köpfe und die scharfe Parallelfältelung des Gewandes verrathen noch kaum eine Spur des neuen Styls. Das Denkmal von Heinrich's II. Witwe Eleonore von Guyenne († 1204) scheint wenigstens von einem Hauch der erwachenden Neuerung belebt, während in dem zu l'Espan bei Mantes befindlichen Grabmal der Witwe Richard's, Berengaria († 1219), der neue Styl bereits unverkennbar auffällt.

Einige Gebundenheit bleibt selbst noch an den Grabmälern der Zeit Ludwig's IX. in S. Denis zu bemerken. Namentlich an den 1263 bis 1264 erneuerten Denkmälern merovingischer, karolingischer und kapetingischer Könige, bei welchen freilich der Archaismus in der Natur der Aufgabe liegt und an Porträtartigkeit wie historische Charakterisirung nicht gedacht werden konnte. Es wäre jedoch gewiss nicht nöthig gewesen, jede Abwechselung in Pose, Drapirung und Ausstattung zu vermeiden, und die Lage der Hände, von welchen die rechte das Scepter hält und die linke den Mantel fasst, die lange, in geradlinige Falten gelegte Tunika, den schlichten Mantel, die Lilienkrone u. s. w. an allen fast völlig gleich zu bilden. Auch die Zeitgenossen Ludwig's IX. zeigen noch wenig Porträtartigkeit, wenn auch die Bildnisse der jungverstorbenen Prinzen Philipp und Ludwig statt der sonst nach Geschlecht und Alter fast ganz indifferenten Typen wenigstens das Knabenhafte aussprechen und auch sonst nicht ohne künstlerischen Werth sind. Eigentlich porträtartig erscheinen erst die Grabmäler Philipp's III. († 1285) und seiner Gemahlin Isabella von Aragon († 1271), schöne, schlichte, würdevolle Werke, welche das Archaische völlig abgestreift, aber den Ernst des Todes noch nicht mit dem sympathischen Zug gemildert haben, der erst mit dem Anfang des 14. Jahrhunderts auch in den Grabmälern auftritt. Von der Wirkung des letzteren giebt S. Denis bedeutsame Proben, insbesondere in den Bildnissen des Grafen Evreux († 1319) und seiner Gattin der Gräfin von Artois († 1311). Die Eleganz und rührende Zartheit der Letzteren ist geradezu bezaubernd; die hier auf dem Höhepunkt befindliche Durchdringung des Realen und Idealen lässt aber auch nicht verkennen, dass der Künstler eher geneigt war, die Porträtartig-

keit als die ideale künstlerische Wirkung zu unterdrücken. So wird auf dem Grabmal des in einem Alter von 5 Tagen verstorbenen Prinzen Johann, Ludwig's X. Sohn, der Säugling als ein entwickelter Knabe gegeben, womit selbstverständlich auf alle Porträtwahrheit verzichtet ist.

Die figurengeschmückten Grabmäler beschränken sich natürlich nicht auf die Königsgräber von Saint Denis, sondern sind über ganz Frankreich verbreitet. In der Regel zwar nicht von der künstlerischen Bedeutsamkeit jener, geben sie doch allerwärts Zeugniss von der durchgängigen Höhe der Plastik Frankreichs, welche auf diesem Gebiete bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts anhielt. Nach dieser Zeit aber ist das Sinken der Meisselkunst auch in S. Denis nicht zu verkennen. Das Grabmal des 1364 verstorbenen Königs Johann zeigt bereits jene handwerksmässige Trockenheit und Inhaltslosigkeit, welche auch den hervorragenderen französischen Arbeiten der nächsten Jahrzehnte eignet und den Ausgang der ganzen Kunstentwickelung bezeichnet. Der manieristische Niedergang ist übrigens auch den Bestellern selbst wohl bewusst gewesen, wie dies der wachsende Bezug von künstlerischen Kräften aus den Niederlanden zeigt.

Ein solcher Bezug war freilich keineswegs etwas Neues und geht im Gebiete der Metallplastik selbst in die romanische Epoche zurück. In der Metallarbeit scheint Frankreich selbst nur auf dem Felde der Edelmetalle Nennenswerthes geleistet und namentlich in und um Limoges eine lebhafte Thätigkeit entfaltet zu haben. Sie verband sich aber dort durchweg mit der Emailkunst, welche über die Arbeit in Kleingeräth, wie sie in romanischer Zeit von Lothringen aus nach dem französischen Westen sich verbreitet hatte, hinausgehend, auch in grösseren und monumentalen Objekten sich versuchte, ohne deshalb den romanisch-byzantinischen Goldschmiedestyl abzustreifen. Ausser einigen Altaraufsätzen gehört insbesondere das Denkmal des Königs Heinrich II. von England († 1189) in Le Mans hierher, eine in Email champlevé ausgeführte Platte mit lebensgrossen Figuren. Unter den grösseren Reliquienschreinen zeigt jener des h. Taurinus zu Evreux (1240—1265) zuerst gothische Architekturmotive.

Von den seltenen Erzgussarbeiten gleichen sich die zwei bedeutenderen Bischofsgräber zu Amiens mit den Bildnissen des Eberhard von Fouilloy und des Gottfried von Eu (der erstere 1223, der letztere 1237 gestorben), so völlig, dass von Porträtartigkeit keine Rede sein kann. Man darf annehmen, dass diese und ähnliche Werke noch mit der früher erwähnten niederländischen Giesserschule von Dinant zusammen-

hängen, deren Sendlinge unter dem Namen der Dinandiers noch immer als die Vertreter der Gussplastik in Frankreich eine Art von Monopol genossen zu haben scheinen.

B. Die Niederlande.

In den Niederlanden selbst scheint Dinant nicht mehr des alten Rufes genossen zu haben. Doch bestand die Giesserhütte wenigstens noch bis in's 14. Jahrhundert fort, wie ein mit dem Künstlernamen Jan Joseb aus Dinant und mit der Jahreszahl 1372 bezeichnetes Lesepult und ein Kandelaber zu Tongern beweist. Zwei Grabplatten in gravirtem Messing in der Kathedrale von Brügge, die als Todesjahre der Bestatteten 1387 und 1423/39 tragen, zeigen die Leichentücher, in welche die Gestalten fast ganz gehüllt sind, mit ausserordentlichem zeichnerischen Geschmack und Geschick, dazu mit feinem Naturstudium wiedergegeben, lassen aber bezüglich ihres Entstehungsortes einigen Zweifel übrig, da ähnliche Arbeiten in England den Namen Cullen plates (Kölner Platten) führten.

Wenn sonst niederländische Künstler am Königshofe Frankreichs als Bildhauer in erster Reihe genannt werden, so ist dabei wohl nicht an Bronzegiesser und an Dinant, sondern an Steinbildhauer und wahrscheinlich an die Schule von Tournai zu denken. Zwei Meister aus Lüttich, Joan und Hennequin, arbeiteten in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts an den Denkmälern des prachtliebenden Königs Karl V. in Saint Denis und in der Kathedrale zu Rouen. Ein Hennegauer aber, André Beauneveu, den Johann von Berry, Karl's V. Bruder, beschäftigte, wird als der beste Maler und Bildhauer Frankreichs und Englands gerühmt. Die noch in Tournai vorfindlichen Steinbildwerke von ca. 1340—1440 zeigen auch die Ueberlegenheit der Schule über die zeitgenössischen anderen Bauhütten, und in mancher Grabsculptur der letzten Zeit die volle Ebenbürtigkeit mit den Malern der flandrisch-brabantischen Schule der van Eyck und van der Weyden.

Freilich ist es eine nicht näher zu begründende Vermuthung, dass auch die blühende Kunstthätigkeit, welche sich in der Spätzeit des 14. Jahrh. in der burgundischen Hauptstadt Dijon entfaltete, mit Tournai zusammenhänge. Jedenfalls hatten beim Anfall der Niederlande an Burgund sowohl Philipp der Kühne als sein Sohn Johann der Furchtlose die Gepflogenheit der letzten Herzogin von Brabant wie des letzten Grafen von Flandern nachgeahmt, sich Künstler, vornehmlich Maler, als Hofbediente zu halten.

Philipp's Gründung der Karthause von Dijon als seine Grabstätte (1383) erheischte aber zur entsprechenden Ausstattung ebenso tüchtige Meisselkünstler als Maler, und so erscheint der flandrische Bildschnitzer Jacob de Baerze aus Dendermonde neben dem Maler Melchior Broederlam (Broedlain) an reichen Altarwerken thätig. Die Arbeiten, jetzt im Museum zu Dijon, verrathen eine Mittelstellung zwischen kölnischer und französischer Art, wie sie auch von den Niederlanden aus geographischen und Verkehrsgründen vorauszusetzen ist. Uebrigens erscheinen gleich-





Fig. 381. Prophetenstatuen vom sog. Mosesbrunnen in der Karthause von Dijon.

zeitig auch französische Steinbildhauer, Jean de Menneville und Thierrion Voussonne, an den Gräbern der Karthause thätig, wie später an den Altären ein kölnischer Maler Namens Hermann. Nach Menneville's Tode (1390) trat aber der Bildhauer Claux Sluter de Orlandes (aus Holland), 1384—1411 für die Karthause thätig, an die Spitze, dessen alle seine Vorgänger überbietende Bedeutung ihm eine ähnliche Stellung gesichert zu haben scheint, wie sie die Pisani in Toskana gehabt hatten. Er konnte seinen Neffen Claux de Werne (Verwe) als Genossen und Nachfolger heranziehen, wie auch einige andere Gehilfennamen seiner Werkstatt, Wuillequin Seront, Hennequin Prindale, Hennequin de Bruxelles u. s. w., unverkennbar niederländisch sind.

Der Charakter und Werth seiner Kunst und Schule ist aus den erhaltenen Werken ziemlich sicher zu definiren. Die Kirche der Karthause selbst ist bis auf das Portal zerstört, an welchem die Porträtstatuen des Herzogs und seiner Gemahlin durch frische Realität und sorgfältige feine Ausführung auffallend, wohl schon von Sluter's Hand sind. Sicherer ist dies der Fall bei dem erhaltenen Rest des sog. Mosesbrunnens daselbst (Fig. 381), einem sechsseitigen Sockelstück, dessen Hauptschmuck sechs Prophetengestalten bilden. Die Kraft der Darstellung, welche z. B. bei Moses an Michel Angelo's Werk denken lässt, wie die ganz aus dem Leben entnommene Realität des kahlköpfigen Jesaias oder des in seinem Buche lesenden Jeremias sind bewundernswerth und lassen keinen Augenblick im Zweifel, dass wir in dem Künstler, der übrigens seine Provenienz aus der Schule von Tournai als ziemlich wahrscheinlich erscheinen lässt, den plastischen Vorläufer eines Hubert van Eyck und Rogier van der Weyden zu verehren haben.

Das Hauptwerk Sluter's ist jedoch das einige Jahre später (1404) begonnene Grabdenkmal Philipp des Kühnen, jetzt im Museum zu Dijon. Schon die Gestalt des Herzogs, dessen Leichendarstellung unzweifelhaft vor dem Paradebett skizzirt und wahrscheinlich mit Benutzung einer Todtenmaske und selbst eines Abgusses der gefalteten Hände hergestellt ist, zeigt eine packende Realität, welche durch weitgehende Polychromie in der ursprünglichen Erhaltung noch wesentlich gesteigert sein mochte. Von noch höherer Schönheit und Bedeutung aber ist der Zug der Leidtragenden bei der Leichenfeier rings um die vier Seiten des in schwarzem und weissem Marmor hergestellten Sarkophags, dessen architektonische Dekoration einen gothischen Kreuzgang imitirt. Die vorher ständige Gebundenheit der gothischen Portalstatuen erscheint an diesen prächtigen Alabasterfigürchen bis auf den letzten Rest geschwunden. Die Gewandung der Mönchsgestalten ist ohne alle typische Idealität, die Bewegung der Wandelnden sicher und wahr, die Geberde von Schmerz und Klage vollkommen sprechend, wenn auch manchmal in ähnlicher Weise übertrieben, wie wir dies an einem anderen Sprössling der Schule von Tournai, dem Maler Rogier, wiederfinden werden.

Kein Wunder aber, wenn ein solches Werk epochemachend wirkte. Und zwar nicht blos in Dijon selbst, wo noch ein halbes Jahrhundert später in dem Grabdenkmal Johann des Furchtlosen das Vorbild deutlich wiederklingt, obwohl ausser den Niederländern Guillaume Anns und Jehan de Cornicke auch Franzosen, Jehan de Drogués und Antoine le Mourturier, daran arbeiteten und sogar ein Spanier, Jehan de la Verta aus Aragonien, als leitender Meister erscheint. Der letztere

Umstand zeigt nämlich deutlich, dass der Ruf der niederländischen Werkstatt zu Dijon selbst über die Pyrenäen gedrungen war, und dass Spanien schon vor der Zeit Isabella's und der Verbindung der Niederlande mit der spanischen Krone von der niederländischen Kunst jene Einflüsse empfing, die auch auf plastischem Gebiete nicht zu unterschätzen sind (Grabdenkmäler der Karthause Miraflores bei Burgos). Die burgundische Hauptstadt erscheint demnach im 15. Jahrhundert, wie Pisa im 14. oder Nürnberg um 1500, als ein Centrum der plastischen Kunst, von wo der Einfluss der Niederlande, den wir von der Giesserhütte zu Dinant ausgehend schon in der romanischen Epoche gefunden haben, auch im Gebiete der höheren Steinplastik über die Nachbarländer sich ergoss. Freilich nicht in dem Umfange der Malerei, welche ungefähr gleichzeitig von Gent, Brügge und Tournai aus ihren Siegeszug über den Westen Europa's antrat.

C. England.

In England*) ist das Verhältniss der Bildnerei ein ähnliches, wie im Gebiete der Architektur, nämlich das einer weitgehenden Abhängigkeit von Frankreich. Der Zusammenhang konnte sogar ein noch engerer sein. Denn während der gothischen Architektur Englands jener normano-romanische Styl vorausgegangen war, welcher auf brittischem Boden zwar nicht entstanden, aber im Laufe der Zeit zu localen Eigenthümlichkeiten erwachsen ist, hatte die gothische Bildnerei Englands mit keiner älteren Plastik an Ort und Stelle zu rechnen, welche irgendwie nennenswerth gewesen wäre. Zwei Umstände aber verliehen der importirten Plastik doch ein einigermassen eigenartiges Gepräge: erstlich das Uebergewicht der Grabmälersculptur über die religiöse, welche letztere zwar gelegentlich (Kathedralen zu Wels und Lincoln) zu anziehenden Leistungen sich erhebt, aber gerade da, wo sie sich in Frankreich am grossartigsten entwickelte, nämlich an den Portalen, zu verhältnissmässig geringer Anwendung gelangte. Zweitens das Zusammentreffen des französischen mit anderen auswärtigen Einflüssen, unter welchen die niederländisch-rheinischen und die toskanischen wohl von gleicher Stärke waren.

Die überwiegende Bethätigung in der Denkmälerplastik musste die

*) C. A. Stothard, Monumental Effigies of Great Britain. London 1817. — J. Flaxman, Lectures on Sculpture. London 1829. — Ch. Boutell, Christian Monuments in England and Wales. London 1849.

Hinneigung zum Realismus befördern, die auch sonst der englischen Individualität mehr entsprach, als der französische Idealismus. Diese Richtung zeigen bereits die frühgothischen Werke Englands, obwohl bei diesen noch an Kräfte gedacht werden muss, welche über den Kanal gerufen worden waren. So das Grabmal des Königs Johann († 1216) in der Kathedrale zu Worcester, welches nicht blos im Kostüm, wie die Ausgrabung ergeben hat, sich an das der Leiche gegebene hielt, sondern auch in den Gesichtszügen weit individueller erscheint, als das auf französischem Boden gearbeitete Grabdenkmal des Richard Löwenherz zu Fontevrault. Dass indess des letztgenannten Königs Epitaph an der Ruhestätte des tapferen Herzens in der Kathedrale zu Rouen dem erwähnten Grabdenkmal seines Bruders Johann zu Worcester auffallend ähnlich ist, lässt auf einen normannischen Künstler für beide schliessen.

Während aber an den Bischofsgräbern die feierliche Ruhe und symmetrische Haltung der französischen Grabfiguren bestehen bleibt (Fig. 382), liebte man an den ritterlichen Denkmalen eine Bewegtheit, die mit der durch das Hauptkissen ausgesprochenen Todesruhe im seltsamsten Widerspruche steht. Dies ist zwar nicht der Fall, wo sich die Bewegung nur auf eine energische Wendung des Hauptes beschränkt (Fig. 383), obwohl auch hier das Motiv vielmehr von einer stehenden, als von einer liegenden Figur entnommen scheint. In der Regel aber erscheinen die Gestalten im Begriffe das Schwert zu ziehen oder kreuzen die Beine wie zum Ausschritt, was gewiss nicht, wie in England gewöhnlich, auf einen Kreuzfahrer gedeutet werden kann, da die bezügliche Eigenart auch noch nach den Kreuzzügen beibehalten erscheint. Indessen hatte man das richtige Gefühl, die bewegte Darstellung auf jene Gestalten zu beschränken, welche im Kettenpanzer wiedergegeben sind, während die stahlgerüsteten in ihrer starren Lage den Bedingungen ihrer steifen Wappnung entsprechen.

Neben den französischen Einfluss trat frühzeitig namentlich in der Metallplastik italienische und deutsche Einwirkung. Wir finden schon von Heinrich III. (1216—1272) ausser italienischen Malern deutsche Goldschmiede und Münzmeister berufen. Dass den Malern aber auch italienische Bildhauer zur Seite traten, welche überdies im 13. Jahrhundert die italienischen Maler weit überboten, lehrt der Befund. Denn gerade die schönsten der Königsgräber des 13. Jahrhunderts zu Westminster, die Denkmale Heinrich's III. und der 1290 gestorbenen Königin Eleonore, Eduard's I. Gemahlin, sind unzweifelhaft als italienische Arbeiten der Schule der Pisani zu betrachten. Auch der Künstler

derselben, Wilhelm Torell, lässt einen italienischen Namen vermuthen.

Der Einfluss dieser Werke klingt bei den zeitlich nächsten nach, obwohl sie auf englische Hände schliessen lassen und überdies bereits die Kreuzung verschiedenartiger Vorbilder verrathen. So musste es einestheils die Vorliebe für Farbe, wie sie die englischen Steindenkmäler zeigen, anderseits aber der Landbesitz der englischen Könige in Westfrankreich nahe legen, die Emailkunst von Limoges sowohl an den Bronzedenkmälern als auch in eingelegten Stücken an Steinsarkophagen zu verwenden. Einer noch grösseren Beliebtheit aber erfreuten sich die gravirten Messingplatten, welche man mit oder ohne die Gravirung fast ausschliesslich aus Deutschland bezog. Die Bezeichnung Cullen plates lässt auf Köln als hauptsächlichsten Bezugsort derselben schliessen, die Uebereinstimmung des Styles der schönsten Werke mit jenen der Ostseeküste (Danzig) weist jedoch auch nach dieser Seite. Indess bürgerten sich die gravirten Messingeinlagen an den Steingräbern derart ein, dass sie schliesslich nicht mehr auf den Import beschränkt bleiben konnten.

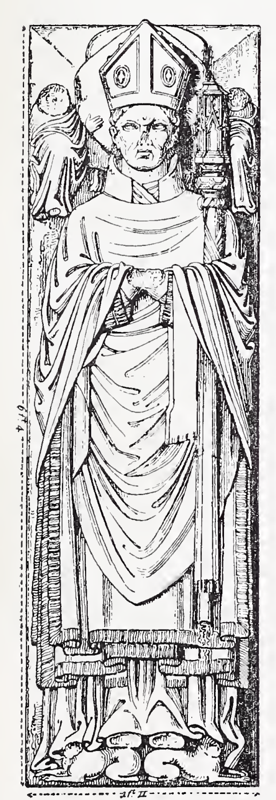


Fig. 382. Grabstein des Bischofs Bridport († 1262) in der Kathedrale zu Salisbury.



Fig. 383. Grabstein des William Longspee († ca. 1250) in der Kathedrale zu Salisbury.

Die Werke des 14. Jahrhunderts stehen indess jenen der Periode Heinrich's III. in der Regel beträchtlich nach. Je mehr die einheimische Arbeit des Vorbilderbezugs vom Continent entrathen zu können wähnte, desto handwerksmässiger und trockener wurden die Leistungen. Dabei war das Streben nach Costümtreue um so unvortheilhafter, als sich die

Erscheinung der höheren Stände in dieser Beziehung an malerischer Schönheit keineswegs vervollkommnet hatte. Der schwerfällige Prunk der Turnierrüstung, welcher den eisengewappneten Rittern die Gelenkigkeit des Kettenpanzers entzog, war ebenso wenig bildsam, als das hartgeschnürte schmuckstarrende Hofkleid, das sich in den Denkmälern an die Stelle des weichen Flusses weiblicher Idealgewandung gesetzt hatte. Zudem führte auch ein bewusstes Wollen zu einer der festländischen Entwicklung ganz entgegengesetzten Auffassung. Denn während am Continent die Darstellungen immer lebendiger und schwungvoller wurden, kehrten die Engländer, deren ritterliche Gräber des 13. Jahrhunderts an Bewegtheit vor den festländischen doch eher etwas voraus gehabt hatten, absichtlich zu jener Starrheit zurück, mit welcher sie zur Realität der Costüme und zu der Porträtartigkeit des Kopfes den möglichst deutlichen Ausdruck des Todes fügen wollten. Hatte diese Realität auch gewiss einige und zwar keineswegs eine blos nüchterne Berechtigung, so verdient doch die idealisirende Uebertragung des Todes auf sanften Schlaf, wie sie den continentalen Darstellungen zu Grunde lag, als die poesievollere den Vorzug. Besonders in jenen Werken, in welchen die geringere persönliche Bedeutung des Bestatteten nicht zu erhöhter Anstrengung veranlasste, ist der Abstand der leeren Starrheit englischer Grabfiguren von der fast durchgängigen Eleganz und schwungvollen Linienführung der französischen, wie von der gemüthvollen Beseeltheit der deutschen, auffällig genug. An hervorragenderen Werken, wie an dem Grabmal des schwarzen Prinzen († 1376) in der Kathedrale von Canterbury, versöhnt übrigens die gediegene Ausführung namentlich des Details und Beiwerks, wie die reiche architektonische Behandlung des Sarkophags, des Wandschmucks, der Baldachine u. s. w.

Die kirchliche Ideal-Plastik des 14. Jahrhunderts, an und für sich weniger reich als in Frankreich oder Deutschland, hat durch die puritanischen Bilderstürmer des 17. Jahrhunderts schrecklich gelitten. Doch ist noch so viel vorhanden, um erkennen zu lassen, dass diese Kunstgattung zunächst einen der Grabmalplastik entgegengesetzten Entwicklungsgang verfolgte. Denn die im 13. Jahrhundert vom Continent überkommene schwungvolle Behandlung scheint sich im 14. eher noch zu steigern, bis endlich die dem Flowing entsprechende malerische Weichheit auch hier zu einer Reaction führte, welche dem Perpendicularstyl ganz parallel geht. Die Sculpturen der Façade und der Vorhalle an den Kathedralen von Lichfield und Exeter sind wenigstens zum Theil noch von tüchtigem Flusse, und namentlich in den Königsreihen nicht ohne historische Bedeutsamkeit und dramatischen Eindruck. Dagegen

liefern die Königsreihen an der Façade der Kathedrale von Lincoln vom Ende des 14. Jahrhunderts bereits einen schlagenden Beleg davon, wie der Perpendicularstyl auch die Plastik ergriffen und erstarrt hat.

Im 15. Jahrhundert ist der Verfall der englischen Bildnerkunst der Art, dass zu allen anspruchsvolleren Werken wieder, wie am Anfange, Ausländer beigezogen werden. Wenn aber selbst in den Heimatlanden der Gothik, in Frankreich und Burgund, damals Niederländer bevorzugt wurden, so versteht es sich von selbst, dass auch England sich in erster Reihe derselben, seiner nächsten Nachbarn, bediente. Doch fehlte es auch nicht an anderer, nordfranzösischer, deutscher und italienischer Mitwirkung. Trotz der kriegerischen Zeiten und der dynastischen Wirren machte sich schon damals die von Schnaase richtig charakterisirte Neigung der Britten geltend, die Kunst weniger als einen Gegenstand der Thätigkeit, denn als einen solchen des Besitzes zu würdigen, woraus dem Ausland mehr Einfuhr als Einfluss in England erwuchs. Damit hängt zusammen, dass die Kunstliebe mehr auf Bewegliches als auf Monumentales, mehr auf Geräthliches als auf Werke der grossen Kunst, mehr auf Arbeiten in kostbaren Materialien als auf Steinplastik sich richtete. Die Kostbarkeit konnte aber dadurch nur gesteigert erscheinen, wenn das Kunstwerk nicht auf eigenem Boden gewachsen, sondern importirt war. Und der englische Kunstbesitz blieb auch von jetzt an überwiegend auf Einfuhr angewiesen, neben welcher die eigene Produktion in der Regel eine secundäre Rolle spielt.

D. Deutschland.

Während Frankreich am Ausgange der romanischen Periode und selbst noch in den ersten Entwicklungsstadien der gothischen Architektur an plastischen Leistungen nichts aufzuweisen gehabt hatte, was der Bedeutung der deutschen Arbeiten von der Art der Freiburger und Wechselburger ebenbürtig gewesen wäre, war Deutschland*) mit dem Anfange des 13. Jahrhunderts der wachsenden Ueberlegenheit Frankreichs auch auf diesem Gebiete gewichen. Die Werke der deutschen Uebergangszeit halten sogar nicht blos mit dem Aufschwunge der Kathedralensculptur Frankreichs nicht gleichen Schritt, sondern zeigen, selbst mit den genannten sächsischen Werken verglichen, bis in die zweite

*) H. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des Mittelalters. V. Aufl. Leipzig 1885. — E. Förster, Denkmale der deutschen Bildnerei. Leipzig 1855 bis 1869. — W. Lübke, Geschichte der Plastik. III. Aufl. Leipzig 1880.

Hälfte des 13. Jahrhunderts hinein durchschnittlich einen bemerkenswerthen Stillstand, ja vielfach sogar Rückschritt.

Wie man aber in der Architektur trotz der Zähigkeit, mit der Deutschland am Romanismus festhielt, nach einem Compromiss rang, welcher die constructiven und decorativen Fortschritte der Franzosen einzeln in das romanische System einzufügen gestattete, so suchte auch die deutsche Plastik nach Mitteln zu einiger Neubelebung. Die Sculpturen des Georgenchors zu Bamberg, 14 Reliefs mit Apostel- und Prophetenpaaren, Engeldarstellungen u. s. w., haben wenigstens etwas mehr Belebtheit vor den romanischen Sculpturen voraus. Dasselbe gilt von dem plastischen Schmuck der Portale von Unser Lieben Frau zu Trier oder der Stiftskirche zu Wetzlar und selbst noch des Ostportals am Dom zu Bamberg, wie nicht minder von den Sculpturen des Südportals am Dom zu Münster oder des westlichen Kreuzschiffportales am Dom zu Paderborn, welche doch sicher schon in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts fallen. An all diesen Uebergangsbauten entspricht die bildnerische Ausstattung noch mehr den rundbogigen Portalen als der übrigen gothisirenden Architekturentwicklung.

Noch erscheint das Wesen der gothischen Plastik ziemlich latent, wenn man auch gelegentlich den Versuch gewahrt, aus der romanischen Gebundenheit sich aufzuraffen. Denn jenes Herantreten an die Natur, deren Siegel die Gothik mehr mit Empfindung als mit Verständniss zu lösen sucht, jenes Uebergewicht der Beseelung über die eigentliche Belebung, wie es der gothischen Kunst charakteristisch, ihre Bedeutung und ihre Schwäche ist, findet sich noch nicht oder nur in schwachen Spuren. Nur gelegentlich empfindet man das Bestreben, die kirchliche Würde durch einen anmuthigen Zug zu mildern, und noch seltener erscheint, wie in Adam und Eva des Bamberger Portals, die Naturwahrheit des Nackten ernstlich angestrebt. Freilich ist auch in diesem Falle die traditionelle Starrheit und die Nachwirkung des Bambergischen Classicismus noch nicht überwunden, wie denn auch namentlich die Eva stark an die archaischen Typen der griechischen Kunst gemahnt. Aber man sieht doch daran den Versuch, den Schablonismus abzuschütteln und auf dem Wege schärferer Beobachtung einer anderen als der conventionellen Formschönheit sich zu nähern.

Gewiss nicht zufällig ist, dass wieder Sachsen, welches in Freiberg und Wechselburg den Reigen der Uebergangswerke eröffnet hatte, mit einem aus der Zeit von 1270 stammenden Werke auch an der Spitze der eigentlich gothischen Plastik Deutschlands steht. Auf eine solche Stellung Anspruch zu machen, sind die zwölf Statuen, welche Bischof

Dietrich von Naumburg im dortigen Dome den einstigen Wohlthätern jener Kirche errichtete, vollauf berechtigt. Sie gehen über die Gestalten Heinrich's II. und Kunigundens am Ostportal zu Bamberg an lebensvoller Auffassung wie Empfindung weit hinaus und bilden die Marksteine einer völlig neuen Kunst, die auch kaum mehr an die erwähnten sächsischen Vorgänger erinnert. Von der classicirenden Typik der Stellungen, von der traditionellen Behandlung des Gewandes ist keine Rede mehr. Jede Figur verräth nach Körperbau und Kopf ein anderes Modell, jede Gewandung ist neu, originell und wahr nach der Natur studirt. Und doch findet sich kein eigentlicher Naturalismus an den von vornehmer



Fig. 384. Der Tod Mariens. Tympanonrelief vom Strassburger Münster.

Idealität beherrschten Gestalten. Es fehlt auch nicht an Mängeln in den Verhältnissen, und wenn die Draperie mehr als Köpfe und Hände bloss liesse, würde sich die Unsicherheit des Naturstudiums und der Umstand, dass der Künstler dem Leben mit mehr Empfindung als Verständniss gegenüberstand, noch deutlicher verrathen. Diese Gebrechen benehmen jedoch nichts von dem Eindrucke, dass die traditionelle Gebundenheit, wie sie noch die Freiburger und Bamberger Figuren beherrscht, gefallen sei, und dass eine neue, überaus hoffnungsvolle Kraft den Meissel führt: um so erfreulicher durch den Umstand, dass sie in Nichts an die höfische Eleganz der Franzosen sich anlehnt, sondern durchaus deutsch sieht und empfindet. Es konnte nicht ausbleiben, dass eine so gesunde Schöpfung Schule machte, die wir auch zunächst an

den etwas jüngeren Statuen des Kaisers Otto I. mit Gemahlin, des Evangelisten Johannes und des h. Donatus im Domchor zu Meissen erkennen.

Der Selbständigkeit dieser sächsischen Werke gegenüber schliessen sich die rheinischen Arbeiten mehr dem französischen Einflusse an. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden jene Sculpturen am südlichen Querschiffportal des Strassburger Münsters, an welche sich der Name der Künstlerin Sabina knüpft. Die Arbeiten selbst sind bis auf die zwei Statuen der Kirche und Synagoge wie das Tympanonrelief des Todes Mariä (Fig. 384) verschwunden, darunter auch jene Statue, welche die Inschrift der Künstlerin trug. Seit sich die Sage als unbeglaubigt erwies, jene Sabina sei eine Tochter des Meisters Erwin von Steinbach gewesen, hat sich übrigens das Interesse an ihrer Schöpfung gemindert, die dem Erhaltenen nach bei grosser Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Werken Frankreichs an künstlerischem Werthe den Arbeiten von Reims entschieden nachsteht. Die jugendlichen Typen, die grazile Schlankheit der Figuren, der fliessende Schwung der Gewandung, die sentimentale Neigung der Köpfe mit den holdseligen Gesichtern, und das etwas gezierte Herausbiegen der einen Hüfte, wie es den gothischen Werken von nun an eigen blieb, ist schon hier vorhanden. Bei vielem Liebreiz entfalten die Figuren nur wenig Geist und Inhalt, wie auch die vornehme Eleganz der französischen Vorbilder schon anfängt, in Gespreiztheit und Koketterie sich zu verkehren.

Von dieser Ausartung finden sich freilich in den um 1270 entstandenen Figuren des Freiburger Münsters nur wenige Spuren, im Gegentheile erfreuen diese noch durch eine Fülle von anmuthigen Zügen und schwungvollen Linien. Aber schon an dem plastischen Schmucke der gegen den Schluss des 13. Jahrhunderts entstandenen Westfaçade des Strassburger Münsters berühren jene Elemente empfindlich, sobald man dazu gelangt, über die imposante Massenwirkung hinaus zur Einzelbetrachtung vorzugehen. Auf einer etwas höheren Stufe stehen die vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandenen kolossalen Apostelfiguren an den Pfeilern des Domchores zu Köln, erfreulich durch ihre kräftigere Haltung wie durch die solide und sorgfältige Durchbildung des Nackten. Die effektvolle Draperie lässt freilich die Eigenthümlichkeit der späteren deutschen Gothik bereits erkennen, mit einer Ueberfülle von langen und weiten Mänteln zu wirken, die jedoch hier noch keineswegs jenes knitterige Bauschen zeigt, wie wir es später finden werden. Doch bleibt der französische Einfluss immerhin noch erkennbar, wenn auch schon stark mit deutscher Empfindung und Anschauung durchsetzt. Deutlicher tritt

er allerdings z. B. an den Sculpturen der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal entgegen, an welcher auch direkte französische Einwirkung ausser Zweifel steht (vgl. S. 490).

Dagegen gewinnt die Plastik eine wesentlich andere Erscheinung an den Kirchenbauten Mittelfrankens und insbesondere Nürnbergs, das sich seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts zu einem Vorort mittelalterlicher Kunst überhaupt entfaltet. An die Stelle der ritterlich höfischen Auffassung tritt hier dem Wesen der Reichsstadt entsprechend ein mehr bürgerlicher Charakter, eine schlichtere Schönheit, ohne den aristokratischen Zug Frankreichs und der Rheinstädte. Dies zeigen schon die reichen Portalsculpturen von S. Lorenz, noch deutlicher jedoch die zahlreichen Statuen der von 1355 bis 1361 erbauten Frauenkirche (vgl. Fig. 385), von welchen jene der schmucken Vorhalle traditionell dem sonst nicht nachweisbaren Sebald Schonhofer zugeschrieben werden, oder der plastische Schmuck des Schönen Brunnens, der freilich in Folge wiederholter Restauration nur mehr wenig von dem Werke Heinrich des Balier aus der Zeit von 1385 bis 1396 enthalten dürfte. Jedenfalls übten die trefflichen Werke einen fruchtbaren und weittragenden Einfluss, der nicht blos Nürnberg und Umgebung mit zahlreichen Werken der Meisselkunst füllte, sondern auch der Nürnberger Malerei die Wege wies. Dass die Bürgerlichkeit dem koketten Linienschwunge und sentimentaler Grazie wenigstens an weiblichen Gestalten nicht hinderlich war, zeigen namentlich die klugen und thörichten Jungfrauen an der zu Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen Brautthüre von S. Sebald.



Fig. 385. Prophetenfigur von der Frauenkirche zu Nürnberg.

Da aber dem bürgerlichen Sculpturalstyl Nürnbergs das gestreckte und überlange Körperverhältniss wie der weiche Fluss der Stellungen und Gewandungen ebenso eigen ist wie dem rheinischen oder französischen, so kann man nicht behaupten, dass die Schlankheit allein von

der Eleganz aristokratischer Erscheinung, oder jenes sehnende Biegen und Schmiegen im Gegensatz gegen den geradlinigen Parallelismus der vorausgegangenen Periode allein von höfischer Courtoisie ausgegangen sei. Denn beides hat mindestens ebensosehr in der architektonischen Umgebung seinen Grund, als im lebenden Vorbild. Die Schlankheit der Gestalten ist nämlich zum nicht geringen Theile das Resultat der schlanken baulichen Umrahmung, und die schmeidige Biegung der Körper und Gewandung gewissermassen der Reflex der schwungvollen Bogenlinien der gothischen Bauweise. Die letztere kann als das Ergebniss desselben Prozesses betrachtet werden, aus welchem in der Architektur schliesslich das Flamboyant erwachsen ist. Jedenfalls gewahrt man dieselbe Zunahme des Weichlichen, dieselbe Auflockerung von Ernst und Würde in spielende Anmuth auf dem Gebiete der Plastik, wie auf jenem der Architektur.



Fig. 386.
Grabmal der Königin Uta in S. Emeram zu Regensburg.

Individueller und selbständiger konnte sich auch in Deutschland die Gräberplastik gestalten, welche in der Steinsculptur eine sehr bedeutende Rolle spielt. Schon im 13. Jahrhundert entstanden in den Denkmälern Heinrich's des Löwen und seiner Gemahlin im Dom zu Braunschweig, des Landgrafen Konrad in der Elisabethkirche zu Marburg und des Grafen Ulrich von Württemberg nebst Gemahlin in der Stiftskirche zu Stuttgart stattliche Werke. Sie reihen sich in ihrer ruhigen Würde und in ihrer mehr idealen als porträtartigen Auffassung auch hinsichtlich ihres künstlerischen Werthes an die obengeschilderten Naumburger Domsculpturen. Bei rein idealer Behandlung beharrten natürlich jene Epitaphien, mit welchen man, ähnlich wie die merovingischen, karolingischen und kapetingischen Denkmäler in S. Denis, die alten schmucklosen Grabplatten längst verstorbener Persönlichkeiten ersetzte. Dieser Art sind die Grabdenkmäler der Aurelia, Tochter Hugo Capet's, der Königin Uta, des Karolingers Arnulf Gemahlin (Fig. 386) und des Herzogs Heinrich von Baiern in S. Emeram zu Regensburg. Sie unterscheiden sich jedoch von romanischen Werken bestimmt durch

einen weichen empfindungsvollen Zug wie durch die jugendliche Auffassung.

Im 14. Jahrhundert machte sich an den Grabdenkmälern erhöhte Realität geltend. Schon an den gravirten (Sgraffito-) Grabplatten (Fig. 387), deren Zeichnung freilich mehr in das Gebiet der Malerei gehört und auch ihre bedeutendste Anwendung in der Metalltechnik gefunden hat, ist das Streben nach Porträtartigkeit unverkennbar. Noch mehr an den in Hochrelief ausgeführten Figuren, welche allerdings in jenen Fällen nicht allzugünstig wirken, in denen statt der üblichen Händefaltung der schlafend oder todt aufgefassten Persönlichkeiten irgend eine lebhafte Action dargestellt ist. Denn es musste sich dabei ein ähnlicher Widerspruch ergeben, wie bei den ritterlichen Grabfiguren Englands, welche das Haupt auf das Sterbekissen gelegt, Arme und Beine in Bewegung setzen, das Schwert ziehen u. s. w. Denn es war wohl ebenso wenig vereinbar, wenn eine ruhende Bischofsgestalt Könige krönte, wie dies schon auf dem Grabmal des Erzbischofs Siegfried von Epstein († 1249) im Dom zu Mainz mit den zwei Königen Heinrich Raspe und Wilhelm von Holland zu finden ist, dann in reicherer Behandlung an dem Epitaph des Erzbischofs Peter von Aspelt († 1320) daselbst mit den drei Königen Heinrich VII., Ludwig dem Baier und Johann von Böhmen wiederkehrt. Uebrigens wirken auch die halbwüchsigen, den Bischöfen nur bis an die Brust reichenden Königsgestalten mit ihren lächelnden Köpfen nahezu knabenhaft skurril, während die Bewegung der Bischöfe gewaltsam und hochgradig unschön erscheint. Von solchen schwulstigen Missgriffen hielten sich jedoch die meisten Grabdenkmäler namentlich geistlicher Würdenträger frei, deren Action sich auf das Halten der Attribute, des Pedum und Buches, oder etwa auf

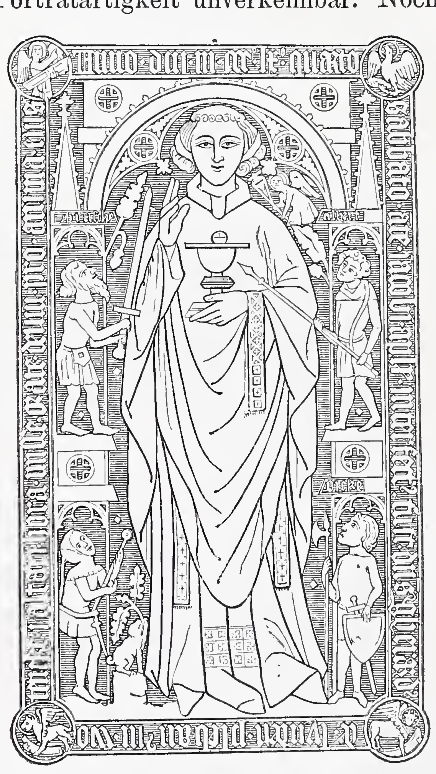


Fig. 387. Grabstein des Pfarrers Gerard von Lynden († 1366) zu Nossendorf bei Demmin.

das Segnen mit erhobener Rechten beschränkt (Fig. 388). Die langen faltigen liturgischen Gewänder und Bischofs-Abzeichen boten auch plastisch dankbarere Aufgaben als der ritterliche Waffenschmuck der Zeit, aus welchem Grunde in der Regel weibliche Darstellungen ebenso den Vorzug verdienen. Bei den letzteren macht überdies vom 14. Jahrhundert an die vornehme madonnenhafte Jungfräulichkeit des 13. Jahrhunderts und der französischen Art einer mehr bürgerlich-matronenhaften Auffassung Platz, wobei die den Deutschen im Gegensatz gegen die Franzosen eigene Neigung zu Draperieüberschuss immer mehr Raum gewinnt.

Auch in Deutschland bleibt wie in Frankreich während des 13. und 14. Jahrhunderts der Stein das vorherrschende Material für die Sculptur. Und zwar der landeigene Baustein, denn der Zusammenhang der Architektur mit der Plastik ist ein zu enger, als dass öfter für die letztere an ein anderes Material gedacht werden konnte, wie auch in der Regel der figürliche Schmuck aus derselben Hütte und von derselben Hand hervorging, der das architektonische Zierwerk entsprang. In jenen Gebieten, in welchen die bauliche Thätigkeit sich ganz auf Backstein beschränkt sah, zwang natürlich der Materialmangel auch für die spärliche Plastik zur Verwendung des Thonsurrogats. Es kommen daher namentlich in Norddeutschland gelegentlich Thonsculpturen vor, unter welchen die Statuen an der Goldenen Pforte zu Marienburg in Preussen, die klugen und thörichten Jungfrauen, die Kirche und Synagoge darstellend, als die namhaftesten Denkmäler zu verzeichnen sind. Noch seltener und wohl nur auf sächsische Fabrikate beschränkt, sind Versuche in buntglasirtem Thon, wovon das Museum des Grossen Gartens zu Dresden wie das Germanische Museum zu Nürnberg Proben darbieten.

Die Holzsculptur verhält sich bis zum Ausgange des 14. Jahrhunderts noch immer so untergeordnet, wie sie in der romanischen Epoche gewesen war. Aehnliches wie die herrliche, aus dem Anfang der Uebergangszeit stammende Passionsgruppe von Wechselburg, welche nach Bode einst den Lettner bekrönte, jetzt aber den Altar schmückt, wurde in dieser Technik durch zwei Jahrhunderte hindurch nicht mehr erreicht. Die Holzschnitzerei gewann auch dadurch keine stylistische Eigenart, dass man die Werke mit oder ohne Leinwandunterlage durch dicke Kreidegrundirung den Steinsculpturen zu nähern und total zu bemalen pflegte. Derartige Arbeiten finden sich in der Trausnitzkapelle und an den Grabdenkmälern des Herzogs Ludwig des Kelheimers († 1231) und seiner Gemahlin Ludmilla von Bogen († 1240) im Kloster Seligenthal zu Landshut in Bayern, an der Grabfigur des Herzogs

Heinrich II. von Sayn in der Klosterkirche zu Sayn oder in der Figur des Grafen Ludolf in der Stiftskirche bei Gandersheim, sämmtlich nebst einigen Crucifixen und Madonnen noch dem Uebergangsstyle angehörend. Etwas häufiger werden die Holzsculpturen gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts an Lettnern und Altaraufsätzen; wenn sie aber auch nun die romanische Tradition zu Gunsten der gothischen Formensprache abstreifen, so verlieren sie die stylistische Abhängigkeit von der Steinsculptur noch so wenig, dass man vielmehr die Absicht nicht verkennen kann, sie als womöglich täuschende Surrogate der letzteren zu behandeln.

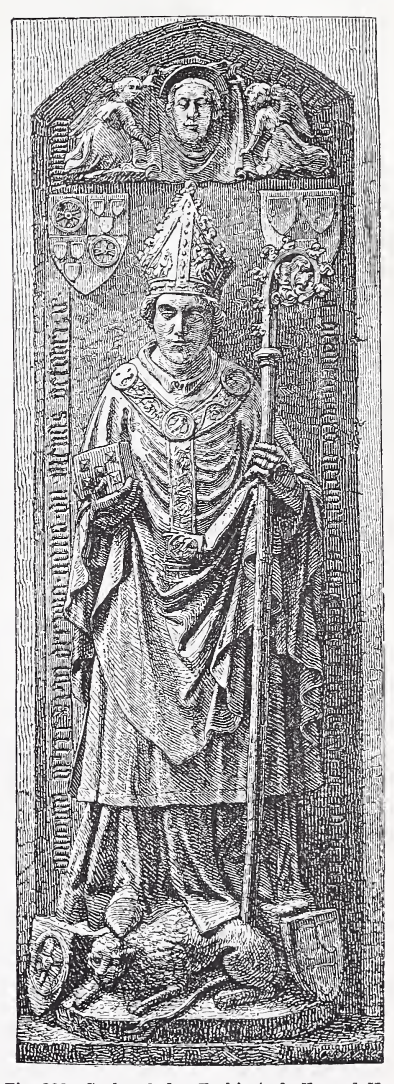


Fig. 388. Grabmal des Erzbischofs Konrad II. von Weinsperg († 1396) im Dom zu Mainz.

Die Metallplastik aber tritt im Vergleich zur romanischen Periode zunächst entschieden zurück. In der Bronzetechnik setzt sich zwar der Guss von kleineren Geräthen, namentlich in den Zünften der mehr in Messinglegirungen arbeitenden „Apengeter" wie der eigentlichen Bronzearbeiter „Grapengeter" unter Vereinfachung des Zierwerks fort. Leuchter und Taufbecken, welche hierbei die hervorragendsten Stücke darbieten, stehen, wie dies das Taufbecken im Dom zu Würzburg, 1279 von Meister Eckart aus Worms gefertigt, und das 1290 entstandene Taufbecken im Dom zu Rostock beweisen, hinter den romanischen Gusswerken zurück, in deren Bahnen sie übrigens mit Recht noch lange blieben, da der architektonische Styl der Gothik dem Geräth keineswegs förderlich war. Nur im Glockenguss ist nach Grösse und künstlerischer Ausstattung ein eigentlicher Fortschritt zu constatiren, der mit der 1249 gegossenen Glocke der Burchardikirche zu Würzburg beginnt. Freilich soll schon die aus dem 11. Jahrhundert stammende,

1590 zersprungene Glocke „Cantabona“ im Dom zu Hildesheim das Gewicht von 100 Zentnern erreicht haben, welches erst Glockengiesser des 15. Jahrhunderts überboten.

Was den figürlichen Guss betrifft, so sind die romanischen Domthüren in der gothischen Periode ganz ohne Nachfolge geblieben. Reliefirte Grabdenkmäler dieser Technik finden sich aus dem 13. und 14. Jahrhundert äusserst wenige, wie das Epitaph des Erzbischofs Konrad von Hochstaden († 1261) im Dom zu Köln und das Bildniss des Bischofs Heinich Bockholt († 1341) im Dom zu Lübeck. Als statuarisches Bronzewerk dieser Zeit ist sogar nur ein einziges anzuführen, das übrigens unterlebensgrosse Reiterstandbild des h. Georg auf dem Schlosshofe zu Prag, 1373 von Martin und Georg von Clussenbach gegossen. Von allen genannten Arbeiten aber gilt, dass man an ihnen von einem eigentlichen Gussstyl wenig, dagegen aber deutlich die Abhängigkeit von der Steinarbeit erkennt, von welcher die Thonform sich sicher nicht unterschied. Mehr den Bedingungen des Materials stylistisch angepasst erscheinen die sehr häufig vorkommenden gravirten Metallgrabplatten, deren Herstellung sich hauptsächlich auf Köln und Lübeck concentrirt zu haben scheint. Als das älteste Beispiel der Art wird die Grabplatte des Bischofs Yso († 1231) in der Andreaskirche zu Verden namhaft gemacht; die meisten und schönsten Beispiele finden sich zu Lübeck und in anderen Städten des Tieflandes, wie zu Schwerin, Stralsund, Thorn, sonst zu Breslau, Paderborn und in der Umgebung von Köln. Seltener sind Metalleinlagen in Stein, wie sie in England beliebt waren.

Die Arbeit in Edelmetallen fristete ebenfalls, namentlich am Niederrhein, die romanische Tradition noch lange fort. Erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts fangen einzelne Objekte an, ein speziell gothisches Gepräge zu erhalten, indem nicht blos der figürliche Schmuck jenen schlanken und eleganten Typus erhielt, den die Steinplastik ausgebildet hatte, sondern auch das Ornament seine Motive aus der gothischen Architektur entlehnte. Wie sehr aber nun der Hang zur Architektonisirung des Geräthes in den Vordergrund tritt, zeigen insbesondere die seit der Einführung des Fronleichnamsfestes (1316) in Aufnahme kommenden Monstranzen. Auch Kelche, Kannen, Rauchfässer, Agraffen, Bischofstäbe u. s. w. mussten sich, so weit thunlich, diesem Einflusse fügen. Dasselbe gilt von der Elfenbeinsculptur, deren Bedeutung, nunmehr auf profane Zwecke beschränkt, zurückgeht.

Mit dem Anfange des 15. Jahrhunderts gewinnt die deutsche Plastik trotz vermehrter Production und somit Uebung und Geschicklichkeit im

Allgemeinen keineswegs. Denn man empfindet einerseits handwerksmässige Manierirtheit, anderseits die Sucht, durch Uebertreibung und durch ein gewisses theatralisches Pathos zu wirken. Das Empfindungsvolle des 14. Jahrhunderts wird zur Grimasse, die Bewegtheit und Lebendigkeit zur Gespreiztheit. In den Rheinlanden entartet das Seelische, Gemüthvolle und Zarte zum Weichlichen, in den fränkischen und sächsischen Gebieten das bürgerliche Element zum Derben und Knöchernen. Der wachsende Realismus bringt auch manche Nachtheile, namentlich jenen Landestheilen, welchen die Natur ihre schönen Gaben spärlicher zugetheilt hat, und wo es daher vom Uebel war, die individuelle Erscheinung im Streben nach packender Charakteristik bis zur Karrikatur zu übertreiben, statt nach der idealen Seite zu veredeln.

Während aber im 13. und 14. Jahrhundert die Kunst sich hauptsächlich in der Steinplastik erging und jenen Steinstyl ausbildete, welcher seine Zusammengehörigkeit mit der Architektur nie verleugnete, wurde im 15. Jahrhundert die Holzplastik vorherrschend, tonangebend und stylbedingend. Denn die plastische Ausstattung klammert sich nun weniger an die Portale, als vielmehr an Altäre, Chorgestühle und andere Innengegenstände zum Theil selbst mobilen Charakters. Für diese Zwecke musste man von der Steinbildnerei abgehen, mit welcher man weder die Leichtigkeit und Zierlichkeit, wie sie diese Gegenstände erfordern, noch den farbigen Charakter, wie er in den farbig beleuchteten Räumen erforderlich schien, erreichen konnte. Auch wäre bei Steinarbeiten die harmonische Verbindung mit Gemälden nicht in der Weise möglich gewesen, wie sie nun beliebt zu werden begann.

Diese Materialveränderung musste ihre stylistische Wirkung äussern, obwohl man zunächst die Absicht hatte, in Holz nach ähnlichen Idealen zu arbeiten, wie vorher in Stein. Dies zeigt vor Allem der architektonische Theil jener Altäre und Chorstühle, welcher sich, obwohl von den Steinvorbildern ausgehend, doch bald der vom Steinbau unzertrennlichen Statik entledigte. Dabei gelangte man zu einer Schlankheit, Durchbrochenheit und Dünngliedrigkeit, welche, in Steinausführung unmöglich, nach den Bedingungen der Tischlertechnik dagegen wohl ausführbar, in gewissem Sinne an die Grazilität der gemalten Architekturen der pompeianischen Wanddekoration erinnert. Dem figürlichen Theile aber mussten aus der vermehrten Schnitzarbeit jene Eigenschaften erwachsen, die mit der Schnitztechnik wie mit der umfänglichen Bemalung und Vergoldung zusammenhängen. Zunächst durch zunehmende Schärfe aller Formen, welche allein unter den veränderten Farbebedingungen eine entsprechende Wirkung sicherte. Dann durch die weniger fliessende

als knitterige Behandlung der Drapirung, welche der Textur des Materials wie dem Schnitzmesser ebenso entsprechend war, wie der langgezogene Schwung dem Stein und dem Meisselzug. Auch hätten ruhige Flächen und Schwingungen die Farbe, wie namentlich die Vergoldung, weniger glänzend erscheinen lassen, als dies durch gebauschte Bildungen geschah.

Die Einwirkung der an den Altären zu den Sculpturen gesellten eigentlichen Gemälde aber beschränkte sich im Wesentlichen darauf, den Reliefs eine perspectivische Anordnung nach malerischen Gesetzen zu verleihen, während die Steinsculpturen meist im eigentlichen Reliefstyl behandelt worden waren. Es wurden daher nach Maassgabe von Vor-, Mittel- und Hintergrund die vorderen Figuren meist rund, die mittleren in Hochrelief, die Hintergrunddarstellungen einschliesslich der Landschaft in Flachrelief hergestellt. Im Uebrigen ist wenigstens in gewissen Gebieten die Rückwirkung des polychromirten Schnitzwerkes auf die Malerei viel bedeutender als der Einfluss der Malerei auf die Plastik. Denn der Schnitztechnik verdankt namentlich die fränkische Malerschule jene knitterige Bauschigkeit und Schärfe, zu welcher weder die Entwickelung der Wandmalerei, noch die Miniaturen, am wenigsten aber die Glasmalerei hätte führen können. Wenn man daher auch nach einer harmonischen Wirkung der Gemälde- wie Schnitzbestandtheile der Altäre strebte, so suchte man mehr in den Gemälden nach einem jenen polychromirten Reliefs ähnlichen Effekt, als man in den Reliefs die Wirkung der gemalten Flügel erzielen wollte. Auch bildeten noch in der Regel die plastischen Mitteltheile der Triptychen die Hauptsache, wie selbst an den Flügeln häufig die stattlicheren Innenseiten reliefirt waren. Konnte doch selbst die Steinplastik sich dem Einfluss der Holzsculptur schliesslich nicht mehr entziehen, so dass gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts nicht blos die Steinreliefs, sondern selbst die statuarischen Werke ähnliche Eigenschaften gewinnen, wie die Holzschnitzereien. Nicht selten erscheinen sie geradezu als getreue Uebersetzungen holzgeschnitzter Vorbilder, deren Idiomen sich Steinmaterial und Meissel so gut es ging ebenso fügten, wie noch ein Jahrhundert früher der Holzschnitzer den Steinstyl nachzuahmen sich bestrebt hatte.

Obgleich Maler und Bildschnitzer einer und derselben Zunft angehörten und wohl auch häufig in einer gemeinsamen Werkstatt arbeiteten, ja in Urkunden gelegentlich als eine und dieselbe Person erscheinen, ist doch schwerlich anzunehmen, dass die beiden Künste im 15. Jahrhundert in der Regel in einer Hand lagen. Wie es aus stylistischen Gründen unzweifelhaft erscheint, dass z. B. der Schwabacher Altar,

dessen Hervorgehen aus der Wolgemut'schen Werkstatt gesichert ist, auch in seinen Gemälden nur zum geringsten Theil von der Hand des Meisters selbst sein kann, so darf man noch weniger zweifeln, dass an solchen Altarwerken die architektonischen, plastischen und Gemälde-Theile von verschiedenen Mitgliedern einer Werkstatt ausgingen, welch letztere gleichwohl lediglich mit dem Namen des Werkstatt-Hauptes firmirte. Denn diesem war wenigstens die geschäftliche Besorgung und Verantwortlichkeit hinsichtlich des Ganzen zugefallen, zuweilen auch der Löwenantheil des Werkes, wie an dem von 1431 stammenden Altar zu Tiefenbach bei Calw, an dem 1469 vollendeten Hauptaltar daselbst und an dem 1466 ausgeführten Hochaltar der Jakobskirche zu Rothenburg a. T., deren Gemälde von den Malern Lucas Moser von Weil, Hans Schüchlin von Ulm und Friedrich Herlen von Nördlingen herrühren. Dass sie sich inschriftlich als die Meister des Ganzen nennen, beweist aber keineswegs ihre eigenhändige Urheberschaft auch der plastischen und architektonischen Theile. Ja, manche unbezeichnete Schnitzwerke zeigen eher noch höhere Meisterschaft, wie z. B. der unbemalte Schnitzaltar mit der Abendmahldarstellung von 1478 in der letztgenannten Kirche und der Marienaltar in der Spitalkirche zu Rothenburg, der Marienaltar von Kreglingen u. a. m.



Fig. 389.
Madonna von Blutenburg im National-Museum zu München.

Ulm scheint seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts der Mittelpunkt der schwäbischen Holzschnitzerschule gewesen zu sein. Aus ihr ging auch einer der bedeutendsten Meister des 15. Jahrhunderts hervor, der Ulmer Jörg Syrlin der Aeltere, dessen Singpult im Alterthumsverein daselbst ihn schon 1458 thätig zeigt. Sein Hauptwerk, das 1469—1474 ausgeführte Chorgestühl im Münster zu Ulm, muss sowohl nach dem architektonischen wie nach dem plastischen Schnitzwerk als eines der hervorragendsten Werke der mittelalterlichen Kunst gerühmt werden, ja man darf behaupten, dass die meist als Brustbilder behandelten Darstellungen von classischen Weisen und Sibyllen, von Propheten und frommen Frauen des Alten Testamentes, wie von Aposteln und

Heiligen an Feinheit der Empfindung bis dahin in der christlichen Kunst überhaupt unerreicht seien. Jörg Syrlin der Jüngere steht seinem Vater zwar nach, aber zahlreiche Holzsculpturen in und bei Ulm (in Blaubeuren, Urach, Herrenberg, Gmünd u. s. w. zeigen, dass durch ihn und seine Genossen die Tüchtigkeit der Ulmer Schule bis in's 16. Jahrhundert hinein vorhielt. Uebrigens erstreckte die schwäbische Schnitzerschule ihre Thätigkeit westwärts bis Colmar und Strassburg, südlich über Ravensburg und Constanz bis Graubünden (Chur). Wohl von Augsburg aus leitete sich ein Zweig derselben nach Baiern (Fig. 389) und vielleicht in die österreichischen Gebiete. Michael Pacher von Bruneck zwar scheint nach den Altären von Gries bei Bozen (1471) und von St. Wolfgang in Oberösterreich (1481) neben den schwäbischen auch fränkische und oberitalienische Einflüsse erfahren zu haben.

Zeigen die südschwäbischen Arbeiten noch ziemlich weichen Fluss der Gewandung, so erscheinen die nordschwäbischen bereits berührt von der knitterigen Eckigkeit der fränkischen Schule, als deren Mittelpunkt sich, und zwar noch ausschliessender als Ulm für das schwäbische Gebiet, Nürnberg darstellt. Geschnitzte Werke dieses Centrums sind freilich nicht sicher über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinauf zu verfolgen, namentlich stehen für diese Frühzeit keine Meisternamen zur Verfügung. Die besten Kräfte scheinen der Wolgemut'schen Werkstatt angehört zu haben, welche von 1434 an die Kunstthätigkeit Nürnbergs in der Hauptsache umfasste oder wenigstens beeinflusste. Die Schicksale des bedeutendsten Bildschnitzers dieser Stadt, des Veit Stoss, hängen vielleicht mit der Wolgemut'schen Monopolisirung des Geschäfts zusammen, denn wir finden Stoss im Jahre 1477 unter Aufgabe seines Bürgerrechts nach Krakau auswandern oder vielleicht zurückkehren, wenn er, was nicht unwahrscheinlich, daselbst geboren ist. Seiner Kunst nach jedenfalls ganz Nürnberger, schuf er dort in fast zwanzigjährigem Aufenthalt unter Anderem das grossartige Hauptaltarwerk der Frauenkirche zu Krakau, womit die fränkische Kunst einen weitvorgeschobenen Vorposten gewann. Von 1496 an abermals in Nürnberg, fand er zwar der zum Theil verdienten Verfolgungen kein Ende, entfaltete aber bis zum höchsten Greisenalter eine ebenso unermüdliche als gediegene Thätigkeit. Nicht selten erscheint er noch ganz in der krausen Knitterigkeit und Gebauschtheit, an männlichen Gestalten sogar in der knöchernen Derbheit der Schule befangen, aber er weiss auch wie kein anderer Zeitgenosse einen feinfühligen, zarten Ton anzuschlagen, der mit der Wolgemut'schen Richtung und mit dem eigenen Charakter des Künstlers, welcher der Obrigkeit der Stadt viel zu schaffen machte, im seltsamsten

Widerspruch steht. Es kann auch keinem Zweifel unterliegen, dass sein Nürnberger Hauptwerk, der Englische Gruss in der Lorenzkirche, namentlich in den Rundfiguren der Mittelgruppe, an künstlerischer Schönheit weit über das hinausgeht, was Wolgemut in seinen besten Werken zu leisten vermochte. Silhouette, Stellung, Gestus, die Formen des Nackten und der weiche, wenig krause Fluss der Gewandung an dieser Gruppe sind von einer Schönheit und einem Reiz, welche den Meister einem Holbein dem Jüngern, Dürer und Peter Vischer ebenbürtig erscheinen lassen und somit der Kunst des Mittelalters bereits entrücken. Freilich stammt dies Werk, 1518 gestiftet, aus seinen späteren Jahren und kann, was bei seinen früheren Werken unzulässig ist, wohl schon der Renaissancekunst zugezählt werden.

Das Germanische Museum, die Frauenkirche, Lorenzkirche, die Johannes-, Aegidien- und Jakobskirche zu Nürnberg und viele Orte der Umgebung besitzen noch eine Fülle von Werken der fränkischen Schnitzerschule, deren Produktion und Einfluss indess weit über das heimatliche Gebiet hinausreicht. Denn wie Veit Stoss' Thätigkeit in Krakau sich durch dessen Schüler Jörg Huber in's 16. Jahrhundert hinein fortsetzte, so finden wir auch an der Nordgrenze Deutschlands, zu Schleswig, an dem 1515—1521 von H. Brüggemann ausgeführten Schnitzaltar des Domes fränkische Einflüsse und Vorbilder. Freilich werden diese in Norddeutschland nicht so allgemein wie in Sachsen und Schlesien, da sich dort die fränkischen Einflüsse mit jenen der niederländischen Malerei begegnen, und sich natürlich gegen die letzteren nicht zu behaupten vermögen. Auch in den Rheinlanden kommt die Schnitzarbeit nicht zu dem Aufschwunge wie in Franken, wohl in Folge der wachsenden Vorliebe für die in den kölnischen und niederländischen Gebieten zu so grossem Aufschwunge gelangten Malerei. Die besten erhaltenen Schnitzarbeiten am Niederrhein, wie im Münster zu Xanten und in der Stiftskirche zu Calcar, gehören bereits der Renaissanceepoche oder wenigstens der Uebergangszeit, und was in Westphalen noch dem 15. Jahrhundert entstammte, klammert sich noch an die Tradition der idealen Steinsculptur des 14. Säculums. Meister von dem Range eines Syrlin oder Stoss, welche selbst ein Brüggemann doch keineswegs erreicht, sind auch in der ganzen Nordhälfte Deutschlands nicht zu finden.

Es ist oben behauptet worden, dass der im 15. Jahrhundert sich ausbildende Schnitzstyl auch auf die Steinplastik zurückgewirkt habe. Dies erscheint in Schwaben und den davon angeregten Gebieten wohl weniger deutlich, indem hier das Stylgefühl den spezifischen Anforderungen des Materials stets einigermassen Rechnung trug. Auch blieb

dort der Einfluss der Rheinlande, wo die der französischen Art verwandte Steinplastik noch immer im Uebergewicht war, bestehen, neben welchem sich auch die Niederlande nicht blos auf die Malerei geltend machten. Denn wir finden auch einen niederländischen Bildhauer, Nicolaus Lerch aus Leyden, in Schwaben thätig. Wenn daher auch ein Meister der Holzschnitzkunst, wie Syrlin, in Steinarbeiten (Fischkasten-Brunnen zu Ulm von 1482) den Holzschnitzstyl nicht verleugnet, oder wenn derselbe Einfluss an Sakramentshäusern (Ulm), an Kanzeln (Tübingen, Stuttgart, Strassburg), an Taufsteinen (Ulm, Urach, Reutlingen) durch die Behandlung des Architektonischen sich aufdrängt, so findet sich davon an dem prächtigen, gleichzeitig von Meister Hans dem Steinmeissel gefertigten Epitaph des Kaisers Ludwig des Bayers in der Frauenkirche zu München (Fig. 390) weniger, eher vielleicht niederländischer Drapirungsstyl. Dasselbe gilt von einigen Steinsculpturen Regensburgs aus dieser Zeit.

Unzweifelhaft aber erscheint der Einfluss des Schnitzstyls auf die Steinplastik in Franken, vorab in Nürnberg, das auch auf diesem Felde alle anderen deutschen Lande überbietet. Adam Kraft, ein nur um wenige Jahre jüngerer Zeitgenosse des V. Stoss, der übrigens vor dem 1490 begonnenen Schreyer'schen Epitaph an S. Sebald zur Zeit nicht nachweisbar erscheint, lässt nicht blos den Stoss'schen Einfluss, sondern überhaupt den Vorgang der Holzschnitzerei nicht verkennen. Ja er übertrug an seinen prunkvollen Tabernakelwerken, den sog. Sakramentshäusern, sogar die gothische Schnitzarchitektur der Altäre dergestalt auf die Steinarbeit, dass eine Zeichnung derselben Niemand auf den Gedanken brächte, sie seien anders als in Holz ausgeführt. Auch in den figürlichen Theilen, den statuarischen wie den reliefirten, verbindet sich der Schnitzstyl mit malerischer Realität. In demselben Maasse aber, in welchem Stoss einer lyrischen Auffassung zugewandt erscheint, vertritt Kraft das dramatische Element, so dass er nicht mit Unrecht der Rogier van der Weyden der Plastik genannt werden kann.

Die Zahl der noch jetzt erhaltenen fränkischen Steinwerke dieser Zeit ist kaum geringer, als jene der Schnitzkunst, doch fehlt es für die meisten und zwar keineswegs blos für die geringeren an Künstlernamen. Zu den fränkischen Steinbildhauern gehört der aus Osterode in Anhalt stammende Tilman Riemenschneider, seit 1494 in Würzburg thätig, aber trotz mancher an Mantegna gemahnender Züge die Bedeutung Kraft's nicht erreichend. Wie der letztere fristet auch Riemenschneider die gothische Auffassung tief in's 16. Jahrhundert hinein. Das Grabdenkmal Heinrich's II. und der Kaiserin Kunigunde im Dom zu Bam-

berg, 1499—1513 ausgeführt, zeigt in den architektonischen Ziertheilen wie in dem sentimentalen Schwung der beiden Hauptfiguren noch ganz das Wesen der Spätgothik, das durch eine gewisse Schwulstigkeit etwas Barockes gewinnt.

Zu einem anderen Kaisergrabe, nämlich dem sumptuosen Grabmal Friedrich's III. in der Stiftskirche zu Wiener-Neustadt, war ein



Fig. 390. Vom Epitaph des Kaisers Ludwig des Bayers in der Frauenkirche zu München.

Niederländer, der bereits genannte Nicolaus Lerch aus Leyden, berufen worden, dessen Werk Meister Michael Dichter, wohl dessen Schüler, bis 1513 fortsetzte. Der niederländische Einfluss, der schon an dem Epitaph Kaisers Ludwig des Bayers zu München zu empfinden, erklärt sich damit von selbst, wenn auch das überreiche Prachtwerk keineswegs die künstlerische Bedeutung von Slüter's Herzogsgrabmal zu Dijon erreicht. Sonst lassen sich in der österreichischen Steinplastik dieser Zeit eher schwäbische als fränkische Einflüsse constatiren.

Fanden wir aber die Holzsculptur wie die Steinplastik des 15. Jahrhunderts am hervorragendsten in Franken vertreten, so erscheint der künstlerische Bronzeguss fast ausschliessend in der Vischer'schen Rothgiesserwerkstatt zu Nürnberg concentrirt. Denn die sächsischen wie norddeutschen Giesserhütten treten in diesem Jahrhundert noch weiter als vorher zurück, selbst die Lübeck'schen, sonst auch für Export arbeitenden Werkstätten nicht ausgenommen, wie die ziemlich rohen Formen der Taufkessel, welche Hinrik Gherwiges 1454 für S. Aegidien, Laurens Groven 1455 für den Dom und ein Ungenannter 1466 für die Jakobikirche zu Lübeck goss, beweisen. Auch das architektonisch reiche Bronzetabernakel der Marienkirche zu Lübeck, 1479 von Nicolaus Rughesee und Nicolaus Gruden ausgeführt, erscheint in seinen figürlichen Theilen unsicher und schwach. Man begreift, dass der Ruf der Nürnberger Giesserhütte jenen der nordischen Werkstätte überflügelte, wenn auch der eherne Taufbeckenständer, den Hermann Vischer 1457 für die Stadtkirche zu Wittenberg goss (Fig. 391), die grosse Zukunft seiner Werkstatt noch nicht vollauf ahnen lässt. Jedenfalls kann das Werk in seiner gothischen Architekturphantastik die Abhängigkeit von den Nürnberger Schnitzaltären so wenig verleugnen, wie Kraft's steinerne Sakramentshäuser, hinter welchen es aber namentlich im figürlichen Theile nicht minder zurücksteht, als hinter Stoss' Sculpturen. Dasselbe wird aus den zahlreichen von 1414 an beginnenden Bronzegräbern des Doms und der Sepultur in Bamberg ersichtlich, wofür die Nürnberger Giesserhütte hauptsächlich gearbeitet zu haben scheint. Denn von den zum Theil in Sgraffito, zum Theil in Flachrelief hergestellten Platten bieten weder die ersteren noch selbst die Reliefplatten der Bischöfe Georg I. († 1475) und Heinrich III. († 1489) ganz Erhebliches dar. Nicht selten scheint auch dem Giesser die Zeichnung, zuweilen sogar das Modell geliefert worden zu sein.

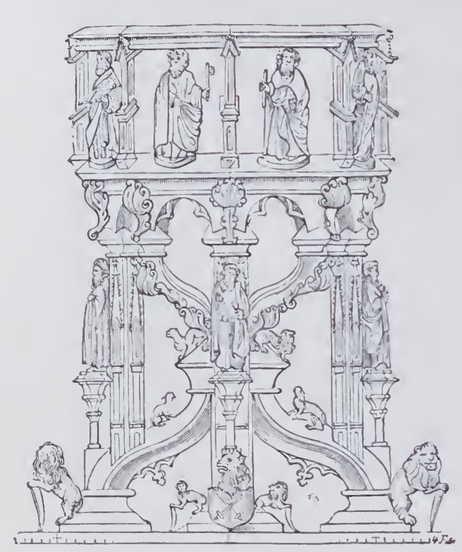


Fig. 391. Taufbecken von Hermann Vischer in der Stadtkirche zu Wittenberg.

Hermann Vischer's grosser Sohn, Peter Vischer, wurde schon

1494 mit künstlerischen Aufträgen an den kurfürstlichen Hof von Heidelberg berufen. Dass damals seine Kunst, wenn auch an Bedeutung die seines Vaters entschieden überragend, noch in gothischen Bahnen ging, zeigen die Grabdenkmäler des Bischofs Johann im Dom zu Breslau wie des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg (Fig. 392). Mit entschiedenem Stylgefühl wusste er sich schon in diesen Arbeiten freizuhalten von jeder ungehörigen Beeinflussung durch die Schnitz- wie Steinplastik und bei meisterlicher technischer Vollendung und Selbständigkeit namentlich in den Köpfen eine Charakteristik und Individualität zu erreichen, die seinen besten Zeitgenossen in nichts nachsteht.

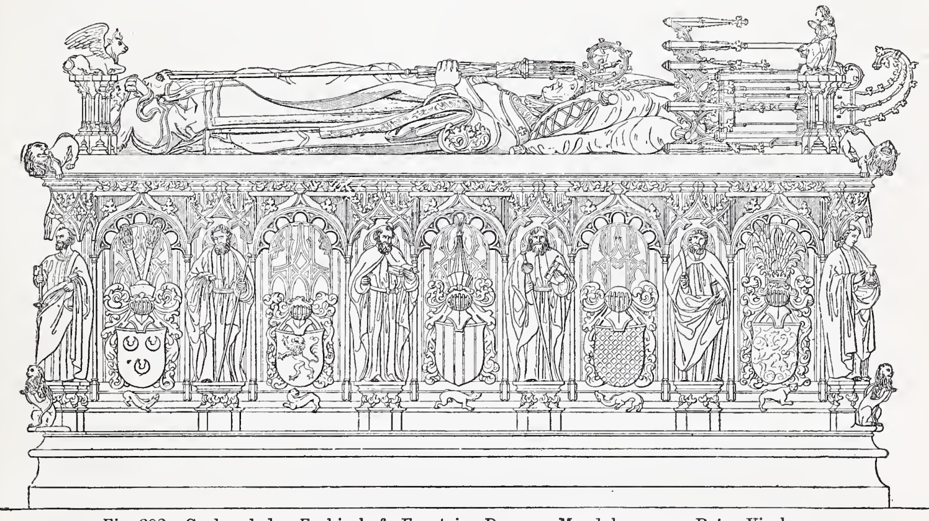


Fig. 392. Grabmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg von Peter Vischer.

Aber gothisch bleiben diese Werke ebenso wie die gleichzeitigen jener, sowohl in der architektonischen Ausstattung wie in der Auffassung und Formensprache, wenn auch die Eleganz derselben über die Schöpfungen Kraft's und Wolgemut's hinausgeht, und die innere Bedeutung der Gestalten jene der Stoss'schen erreicht.

Noch mehr aber wie Veit Stoss' Englischer Gruss kann das berühmte Sebaldusgrab Peter Vischer's als ein Markstein des Uebergangs zur Renaissance betrachtet werden. Denn während der Meister in dem prächtigen Gehäuse im Wesentlichen noch gothische Architekturformen verwendet, denen er freilich buchstäblich die Spitze abgebrochen und durch zierliche Renaissancedetails einen charakteristischen Mischcharakter aufgeprägt hat, ist der plastische Theil schon im neuen Geiste gedacht. Zwar klingt in den berühmten Apostelstatuetten noch ein gewisses gothisches Gefühl nach, jedoch eher unter Anklängen an Gemälde

der kölnischen Maler-Schule als an die Werke der Stoss'schen und Kraft'schen Richtung. Die Reliefdarstellungen aus dem Leben des heiligen Sebald aber haben die mittelalterliche Tradition völlig abgestreift, so dass ihr Meister in ihnen ganz als Renaissancekünstler erscheint, weit mehr als Veit Stoss in seinem Englischen Gruss, und plötzlicher, unvermittelter, als sein grösster Zeitgenosse Albrecht Dürer. Die Umwandlung wirkte selbstverständlich auf sein Atelier, und da dies ganz Deutschland von Aschaffenburg bis Polen und von Innsbruck bis Berlin mit Arbeiten versorgte, trug es nicht wenig dazu bei, die neue Richtung rasch in alle Lande deutscher Zunge zu verpflanzen.

E. Italien.

Eine ähnliche Stellung wie die Sculpturen von Freiberg und Wechselburg in Deutschland hatten in Italien*) gegen den Schluss der romanischen Epoche jene Arbeiten eingenommen, welche unter der Aegide des Kaisers Friedrich's II. in Unteritalien entstanden sind (vgl. S. 416). Durch ihre bewusste Rückkehr zur Antike erscheinen sie allerdings sehr überraschend in einer Zeit, in welcher die Plastik Italiens sonst entweder in tiefe Barbarei versunken oder in mehr oder weniger direkter Abhängigkeit von der byzantinischen Kunst befangen lag. So vereinzelt aber diese Erscheinung gewesen zu sein scheint, so konnte sie doch nicht ganze ohne Aufsehen und Nachahmung bleiben, denn wenn auch die statuarischen Arbeiten nicht in weiteren Kreisen bekannt geworden sind, so cursirten doch sicher Friedrich's II. Goldmünzen, die sog. Augustalen, in ganz Italien, und trugen wenigstens ihr Theil zu dem naheliegenden Entschlusse bei, der in Missachtung gerathenen Antike wieder erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen.

Ob aber derjenige Meister, von welchem ein epochemachender und bleibender Anstoss für den Wiederaufschwung der Bildnerei herrührte, eine direkte Anregung von Unteritalien aus empfangen hat, muss dahingestellt bleiben. Denn es ist ja möglich, dass die Neigung, in der Meisselarbeit zu den in ganz Italien verstreuten classischen Vorbildern zurück-

*) Ch. C. Perkins, Tuscan Sculptors, their lives, works and times. London 1864. — Idem, Italian Sculptors, being a history of Sculpture in Northern, Southern and Eastern Italy. London 1868. — H. Semper, Uebersicht der Geschichte toskanischer Sculptur. Zürich 1869, und Zeitschrift f. bild. Kunst. VI. 1871. — J. Burkhart, Der Cicerone. II. Theil, II. Band, V. Aufl., besorgt von W. Bode. Leipzig 1884.

zukehren, an verschiedenen Punkten Italiens sich gleichzeitig regte, wie sich dies auch an einigen Werken Verona's und Siena's schon um 1200 ankündigte (vgl. S. 415). Jedenfalls ist so viel sicher, dass sich der systematische Richtungswechsel in Toskana vollzog, und zwar durch Nicola Pisano.

Sein Auftreten fällt mit dem ersten Erscheinen der gothischen Architektur in Italien zusammen. Die Heranziehung der Antike als Vorbild ist allerdings ein wesentlich anderes und sogar gegensätzliches Element, als das Ideal der gothischen Plastik Frankreichs und Deutschlands, und es mussten daher auch die plastischen Wege der gothischen Epoche in Italien wesentlich andere werden. Doch zeigt das aus der Zeit um 1233 stammende Tympanonrelief vom Dom zu Lucca, wenn überhaupt als von der Hand Nicola's stammend gesichert, den Meister in seinen Jünglingsjahren auf Bahnen, welche der nordischen Weise minder fern liegen. Denn der hier dargestellten Kreuzabnahme fehlt keineswegs die Richtung auf Empfindungsausdruck und lebhafte Aktion, welche das Wesen der gothischen Kunst überhaupt bildet. In seinen Hauptwerken aber treten diese Züge hinter dem engeren Anschluss an Antikenvorbilder zurück, so dass der Meister mit zunehmendem Classicismus eher etwas degothisirt erscheint. Die Mittheilung Vasari's darf als glaubwürdig betrachtet werden, dass es dem Meister die Sarkophagreliefs angethan, welche die Pisaner als Trophäen ihrer Siege zusammengebracht hatten. Bemerkenswerth an deren Verwendung ist, dass überall da, wo die Vorbilder nicht ausreichten, eher romanische als gothische Auffassung in die Lücke eintritt, so dass das Ganze den Freiberger Sculpturen ähnlicher erscheint, als den gleichzeitigen der französischen Gothik.

Vollendet erscheint der classicistische Styl Nicola's an der von 1260 stammenden Kanzel des Baptisteriums zu Pisa, womit die Reihe jener Prachtwerke beginnt, welche die Plastik Italiens an die Spitze der bildnerischen Thätigkeit der Welt stellen sollten. Die Kanzel, ein säulengetragener sechseckiger Ambo, zeigt schon in der Architektur gothische Motive. Die Löwen zwar, auf welche die Säulen gestellt sind, müssen als romanische Reminiscenz betrachtet werden, aber die Capitäle wie die Kleeblattauszackungen der Bogen sind entschieden gothisch. Die Brüstung, welche fünf von den sechs Seiten abschliesst, wird von figurenreichen Relieftafeln gebildet, welche die Geburt Christi (Fig. 393), die Anbetung der Könige, die Darbringung im Tempel, die Kreuzigung und das Jüngste Gericht darstellen. Die Gestalten sind kurz und gedrungen, die Composition ist in der Weise spätrömischer Sarkophagreliefs gedrängt,

die Aktion erscheint nicht zu lebhaft. Das antike Vorbild drängt sich in verschiedenen Graden auf, ziemlich unmittelbar an der Gestalt der königlich ruhenden Maria in der Darstellung der Geburt, oder an dem von dem bärtigen Dionysos entlehnten Joseph in der Darbringung, oder an den Pferden der Dreikönigstafel, auch die Draperien sind fast durchaus antik, so dass sogar eines seiner Vorbilder direkt nachgewiesen werden kann, nämlich der sog. Phädrasarkophag im Campo santo zu Pisa. Noch ziemlich unbeholfen sind die Körperverhältnisse und die Bewegungen.



Fig. 393. Relief von der Kanzel Nicola Pisano's im Baptisterium zu Pisa.

Aber die antike Auffassung und Technik ist wieder gefunden, und so stehen wir in der That vor einer Wiederaufnahme der Antike.

Freilich mehr vor einer solchen als vor einer Wiedergeburt der Kunst. Denn die künstlerische Leistung an dem Freiberger Portale oder jene der gothischen Sculpturen Frankreichs steht höher, weil sie mit ungleich mehr Selbständigkeit zu ähnlichen Resultaten gelangt. Es ist jedoch nicht blos dieser Umstand, der uns hindern muss, mit diesem Werke den Beginn der Renaissance in der Plastik zu datiren. Wenn uns nämlich der Aufschwung plastischer Thätigkeit, den Nicola allerdings begründete, ebenso wenig dazu bestimmen kann, wie das wenigstens ebenso hoch stehende Auftreten jener sächsischen und französischen

Meister, so kommt dazu, dass auch die Wiederaufnahme der Antike, wie sie Nicola zu seinem Programm machte, sich nach ihm wieder verliert, um erst der spezifisch gothischen Auffassung Platz zu machen. Der Meister kann somit auch in dieser Beziehung höchstens auf die Bedeutung eines verfrühten Vorboten der Renaissance Anspruch erheben.

Die akademisch classicistische Schulung kam zwar Nicola's ungleich begabterem Sohne Giovanni Pisano hinsichtlich seiner technischen Entwicklung zu gute; der Weg aber, welchen er selbst, wie die Mehrzahl



Fig. 394. Relief von der Kanzel Giovanni Pisano's in S. Andrea zu Pistoja.

seiner Mitschüler, einschlug, war ein wesentlich anderer, jenem der nordischen Meister verwandter, gothischer. Woher Giovanni die Anregung hierzu empfing, ist nicht zu ermitteln, und die Herkunft gewinnt auch keine weitere Aufklärung durch die Vermuthung, dass ältere Mitschüler, vorab der grosse Arnolfo di Cambio, dem Giovanni hierin vorangegangen seien. Wenn Vasari von der Mitwirkung deutscher Meister spricht, so bezieht sich dies auf spätere Arbeiten der Werkstatt Giovanni's und am Dom zu Orvieto, wie auch erst eine Urkunde von 1281 der deutschen Abkunft des am Dom zu Siena beschäftigten Bildhauers Ramus gedenkt. Jedenfalls könnte man, wenn überhaupt an nordische Einflüsse, nur an jenen französischen

Styl denken, wie er von Frankreich an den Oberrhein gelangt war, den übrigens Giovanni nach verschiedenen Seiten hin überbot.

Schon an der achtseitigen Kanzel des Domes zu Siena, welche von 1266—1268 unter Nicola's Leitung ausgeführt wurde, war, sei es nun mehr unter der Hand Arnolfo's oder unter jener Giovanni's, die neue Richtung zum stellenweisen Durchbruche gelangt. Denn neben das antikisirende Element Nicola's setzt sich eine dramatische Bewegtheit und ein seelischer Ausdruck, wie sie an der Kanzel des Baptisteriums zu Pisa sich kaum in Spuren entdecken lassen. Noch mehr aber macht sich Giovanni's Styl an dem Brunnen zu Perugia (1277—1280) geltend, an welchem wohl der greise Nicola, bei dem er bestellt war, nur mehr geringen Antheil hatte. In jenen Werken aber, die nach Nicola's Tode und unter Giovanni's Oberleitung zur Ausführung kamen, finden wir den unmittelbaren Antikeneinfluss ganz abgestreift und frische Realität an dessen Stelle. Am auffälligsten tritt dies zuerst an jenen Sculpturen entgegen, mit welchen die Pisaner Werkstatt die Façade des Domes zu Orvieto zu schmücken hatte. Wenn auch diese Reliefwerke ebenso den gothischen von Reims und Amiens parallel gehen, wie Nicola's Sculpturen jenen von Freiberg und Wechselburg, so sind sie doch, und namentlich die Darstellungen der Geschichte Adams und Evas wie des Jüngsten Gerichtes, weit weniger kirchlich und viel unmittelbarer realistisch als die verwandten nördlichen Reliefwerke. Sie lassen auch durch ihr gründlicheres Eingehen auf das Naturdetail, durch gesteigerte Formgewandtheit und durch höheren Sinn für Schönheit nicht daran denken, dass dabei französischer oder deutscher Einfluss von weittragender Bedeutung gewesen sei. Aber jene lebhafte pathetische Aktion, jene geschmeidige Flüssigkeit des Lineaments im Nackten wie in der Gewandung, jener seelische, bis an Sentimentalität streifende Ausdruck. wie er das Wesen der gothischen Kunst im Allgemeinen bildet, sind auch ihnen eigen, wenn auch die classicistische Schule, welche Giovanni mit seinen Genossen durchlaufen hatte, unter Vermittelung eines objektiveren und schärferen Sehens vor der Subjektivität der nordischen Plastik bewahrte. Auch mochte neben dieser Schule das edle Material des italienischen Marmors dazu beitragen, die Technik zu verfeinern und gründlicher zu gestalten.

Das Verhältniss Giovanni's zu Nicola wird wohl am leichtesten aus dem Vergleich derselben Darstellung ersichtlich, wozu sich in Fig. 393 und 394 Gelegenheit bietet. Im Jahre 1301 wurde nämlich die als Werk Giovanni's inschriftlich bezeichnete Kanzel in S. Andrea zu Pistoja vollendet. Die Composition der Geburt ist im Ganzen noch dieselbe,

wie an den Kanzeln des Baptisteriums zu Pisa und des Domes zu Siena. Aber die classisch-romanische Haltung der Darstellung im Baptisterium zu Pisa, die sich schon in Siena an einzelnen Gestalten umzubilden beginnt, hat sich zu Pistoja völlig in die flüssig geschwungene gothische aufgelöst. Der Vorgang wird lebhaft, die epische Ruhe ist in dramatische Erregtheit, die etwas starre Würde und Gemessenheit in pathetische Beseeltheit verwandelt. Sehr ähnlicher Art ist die Darstellung der Geburt auf der nur mehr in einzelnen Theilen erhaltenen, 1311 vollendeten Kanzel des Domes zu Pisa.



Fig. 395. Madonna della Cintola von Giov. Pisano im Dom zu Prato.

Tritt aber der Gegensatz gegen die Bildnerei der nordischen Gothik schon in den Reliefwerken deutlich genug zu Tage, so noch mehr in den statuarischen Arbeiten. Die Madonnen Giovanni's haben wenig von der zierlichen, schlanken Lieblichkeit der jungfräulichen Marien und Heiligen in Reims oder Strassburg, überhaupt wenig eigentliche Kirchlichkeit. Die Madonna am Südportal des Domes zu Florenz ist Königin vom Scheitel bis zur Sohle, aus welcher eine Mater dolorosa nie werden kann, und die Madonna della Cintola im Dom zu Prato hat beinahe etwas Trotziges in der schroffen Wendung des Hauptes, im ganzen Gestus und in der kühnen, wundervollen Draperie (Fig. 395). Wie leicht in profanen Darstellungen diese Kühnheit bis zur Hässlichkeit gesteigert werden konnte, zeigt die Allegorie der Stadt Pisa im Camposanto daselbst. Dass aber in solchen der Künstler eher die Schönheit als die Wahrheit und Charakteristik zum Opfer bringt, beweisen einige Grabfiguren, von welchen jene des Papstes Benedikt XI. († 1304) in S. Domenico zu Perugia noch von grosser Vornehmheit, jene des 1321 gestorbenen Enrico Scrovegno in S. Maria dell Arena aber fast verletzend naturalistisch ist.

Dass Giovanni's Mitschüler und Genossen sich mehr ihm und überhaupt der gothischen Richtung als ihrem classicistischen Meister Nicola anschlossen, ist leicht begreiflich. Konnte doch selbst die Malerei einem so mächtigen Anstosse nicht widerstreben, wie Giotto zeigt, der mehr als ein Schüler Giovanni Pisano's denn Cimabue's zu betrachten ist. Am engsten und ausschliessendsten hielt sich noch an Nicola's Richtung Fra Guglielmo d'Agnello, Nicola's Gehilfe an der Arca des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna. An den Façaden von S. Micchele zu Pisa und vom Dom zu Orvieto als thätig nachweisbar, darf er vielleicht die etwas schüchterne Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja ganz für sich in Anspruch nehmen. Bedeutender war jedenfalls Arnolfo di Cambio, als einer der einflussreichsten Architekten der italienischen Gothik schon oben gerühmt, und möglicherweise auch in der Plastik als Richtungsvorläufer des um fast zwanzig Jahre jüngeren Giovanni Pisano zu verehren. Denn an der Kanzel zu Siena hat er als der hervorragendste Gehilfe Nicola's zu gelten, wie er denn auch dort das Doppelte des Soldes von Giovanni empfing. Dagegen wird freilich geltend gemacht, dass seine Arbeiten am Bigallo zu Florenz sich unmittelbar an Nicola's Classicismus anschliessen.

Brachte Arnolfo den toskanischen Styl nach Rom, wo, wahrscheinlich an dem von ihm herrührenden Tabernakel von S. Paolo fuori geschult, einer der Cosmaten, Giovanni, gegen den Schluss des 13. Jahrhunderts in S. Maria sopra Minerva wie in S. Maria Maggiore bemerkenswerthe Bischofsgräber fertigte, so dehnte ein anderer Schüler Nicola's, Tino di Camaino von Siena, den pisanischen Einfluss bis Neapel aus, wo er in dem Neapolitaner Gallardus einen tüchtigen Schüler und Gehilfen fand. Freilich war in Unteritalien der Boden durch die Schöpfungen der Zeit Friedrich's II. schon umgebrochen, und Neapel, Ravello, Altamura und Gaeta enthalten noch manches Verwandte, dessen Entstehungszeit vor die Ankunft Tino's fällt. Hiervon ist namentlich die von 1272 stammende Kanzel im Dom zu Ravello hervorzuheben, deren Meister Nicola di Bartolommeo aus Foggia eher mit dem Atelier des Meisters der Capuaner Figuren als mit der Schule von Pisa in Zusammenhang zu bringen sein dürfte.

Stehen aber die genannten Mitschüler Giovanni Pisano's noch wenigstens zum Theil auf dem classicistischen Boden ihres gemeinsamen Meisters Nicola, so versteht es sich von selbst, dass bei den Schülern Giovanni's selbst davon keine Rede mehr sein kann. Von diesen sollen Agostino und Angelo aus Siena, die Gehilfen an der Façade von Orvieto und die Schöpfer des reichen Grabdenkmals des Bischofs Guido

Tarlati im Dom zu Arezzo, hier nur genannt werden. Um so mehr Beachtung verdient Andrea Pisano (1270 bis um 1350), das dritte Haupt der epochemachenden Schule, und gewissermassen die dritte Generation der Nicola'schen Werkstatt repräsentirend. Das Wesen dieser wird durch die Rückwirkung bedingt, welche die Wiedererweckung der Malerei und überhaupt die universelle Begabung des Giotto neben die Behandlung Giovanni Pisano's setzt. Leider lässt sich nicht feststellen, welchen Umfang Giotto's eigenhändige Modelle zu den plastischen Zierden

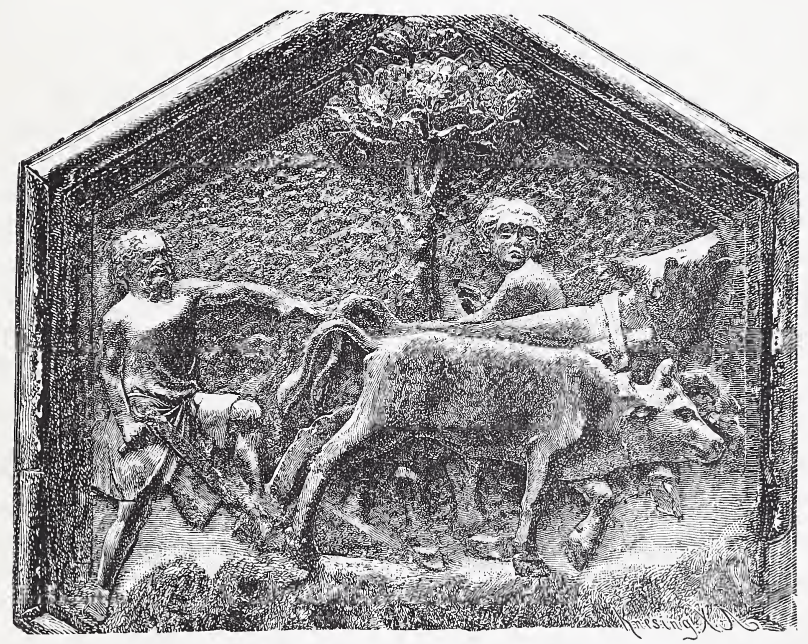


Fig. 396. Der Ackerbau. Relief vom Campanile zu Florenz von Giotto und Andrea Pisano.

seines Campanile hatten, obwohl wenigstens die Erschaffung des Adam und die Geburt der Eva durch die Vita anonyma des Ghiberti als von seiner Hand herrührend gesichert sind. Gewiss aber erstreckt sich das unmittelbare plastische Eingreifen Giotto's und somit mehr als das blos malerische Vorbild weiter, wie denn z. B. die Darstellungen von der Art der Ackerbaugruppe (Fig. 396) am Campanile zu Florenz durch die Genialität der Erfindung wie Flüchtigkeit der Ausführung mit Andrea Pisano allein schwer vereinbar wären. Jedenfalls aber fluthet in Andrea Pisano der Einfluss der aus dem plastischen Vorgang eines Giovanni Pisano entsprungenen Malerei wieder in die Plastik zurück, freilich classischer, als sie sich in der Malerei Giotto's geäussert hatte.

Die Söhne Andrea's, Nino und Tommaso Pisano, setzten die

Weise des Vaters fort, wozu nur zu bemerken ist, dass namentlich der begabte liebenswürdige Nino, in manchem Betrachte an Fiesole gemahnend, höhere Beachtung verdient, als ihm gewöhnlich zu Theil wird. Mit mehr äusserem Erfolge arbeitete der universelle Andrea Cione (Orcagna), welcher unter den Epigonen der Pisaner Bildhauerschule eine ähnliche Höhe erreichte, wie als Maler unter den Giottesken oder als Architekt unter den Nachfolgern Arnolfo's. Die Sculpturen seines Altarwerkes in Orsanmichele zu Florenz von 1359 ragen durch ihre gediegene, etwas strenge Sorgfalt hervor.

Der Einfluss der Schule Giovanni's erstreckt sich nunmehr auch auf Oberitalien. Doch brachten es die Verhältnisse Mailands mit sich, dass dort die toskanischen Elemente gelegentlich mit den deutschen oder vielleicht auch comacinischen einen nicht zu leichten Kampf zu bestehen hatten. Weniger natürlich da, wo geradezu Künstler der pisanischen Schule berufen wurden, wie Giovanni di Balduccio, für das stattliche Sarkophagdenkmal des Petrus Martyr in einer Nebenkapelle von S. Eustorgio zu Mailand (1339), oder wenn starke pisanische Einflüsse sich wenigstens mittelbar geltend machen konnten, wie an der prächtigen Arca des h. Augustinus im Dom zu Pavia, 1362 angeblich von Bonino di Campiglione, einem Schüler des Balduccio, gefertigt, demselben, der auch das Grabmal des 1375 gestorbenen Can della Scala zu Verona schuf. Ein anderer Schüler Giovanni Pisano's, Lanfrani, wirkte in Imola und Bologna, in welcher letzteren Stadt wir am Anfang des 15. Jahrhunderts Andrea da Fiesole thätig finden. Auch Venedig erfährt toskanische Einflüsse, wogegen an den schönen Lettnerfiguren von S. Marco die Deutschen im Uebergewicht erscheinen. In Süditalien weist Manches noch auf die Nachwirkung der alten Classicistenschule Friedrich's II., selbst noch die Anjougräber in S. Chiara zu Neapel, worunter namentlich das Denkmal des 1347 ermordeten Königs Karl. Daneben findet sich ausser Spuren direkter französischer Einwirkung, wie sie von den importirten Bauhütten der Anjou's unzertrennlich war, Manches, was eine weitere Entwicklung des von dem Sienesen Tino eingeführten toskanischen Styles vermuthen lässt.

Die Bronzeplastik beschränkte sich Anfangs auf eine unterschiedlose Uebertragung von steinplastisch gedachten und modellirten Werken auf den von anderer und wie es scheint rein technischer Hand besorgten Guss. So scheint es sich wenigstens mit den von Magister Rubeus gegossenen Bronzetheilen des Brunnens zu Perugia zu verhalten. Andrea Pisano, dessen Marmorarbeit bereits berührt worden ist, war der erste, welcher in den Südthüren des Baptisteriums von Florenz, deren Guss der

Venetianer Leonardo di Avanzo besorgte, unter Wiederaufnahme der alten Vorliebe für bildgeschmückte Bronzethüren den künstlerischen Guss dadurch zur selbständiger Bedeutung erhob, dass er auf die stylistischen Bedingungen desselben einging und in seinen trefflichen Modellen dem bisherigen Marmorstyl die entsprechende Umbildung angedeihen liess. Die dazu nöthigen Versuche mussten ihn auf das Studium antiker Bronzen zurückführen, welche in Toskana damals wohl weniger selten waren, als die antiken Marmorarbeiten, an welchen insbesondere Florenz in jener Zeit ungemein arm war. Der Einfluss des genialen und findigen Giotto kann dabei um so unbedenklicher vorausgesetzt werden, als manche Figuren direkt aus dessen gemalten Compositionen entlehnt erscheinen. Der gothische Styl, die demselben eigene Art der Aktion und des Gemüthsausdrucks, namentlich aber der flüssige Schwung der Linienführung bei einer gewissen Härte der Höhen ist dem Werke ebenso eigen wie die classische Nachwirkung, welche gerade hier vielleicht in ihrer schönsten Verschmelzung erscheinen.

In grösserem Umfange wurde die Plastik in Edelmetallen geübt. Auch dabei erscheint die nunmehr fast tausendjährige byzantinische Tradition ganz abgestreift. Die in Silber getriebenen und meist vergoldeten Gestalten an dem von Cione, Orcagna's Vater, begonnenen, aber erst 1477 vollendeten Johannesaltare in der Opera del Duomo zu Florenz, oder das brillante Altarwerk der Jakobuskapelle des Doms zu Pistoja, 1287—1398 von Andrea di Jacopo d'Ognabene, Giglio Pisano, Piero Fiorentino und Lionardo di Ser Giovanni hergestellt, verrathen die Pisaner Schule, geben aber auch die Bestätigung, dass der Werth des Materials die künstlerische Bedeutung eher abschwächt als erhöht.

Von einer scharfen Abgrenzung der gothischen Periode gegen die Renaissance kann in Italien auch in der Plastik noch weniger die Rede sein, als in Deutschland. Wie seit den Pisani die Keime der Renaissancekunst vorhanden sind, so schleppt sich manches Mittelalterliche über sie hinweg in das Quatrocento hinüber. Ist aber auch das Hervorragende in der Regel an Meisternamen geknüpft und von mehr oder weniger individueller Bedeutung, so macht sich doch das Gemeinsame der Werkstatt, Localschule und des Landesstyls auch unter den Schülern und nächsten Nachfolgern des Andrea Pisano noch mehr geltend, als im florentinischen Quatrocento, wo das persönliche Talent eines Ghiberti, Donatello, Luca della Robbia die gemeinsamen localen Schranken ähnlich überschreitet, wie einst in Griechenland das phänomenale Auftreten eines Alkamenes, Pythagoras von Rhegion und Myron den hieratisch-

archaischen Lokalschulen ein Ende gemacht hat. Mit den drei genannten Florentinern aber war die volle Individualität, die rein persönliche Stellung der Künstler erreicht, und damit die Renaissance, früher als im übrigen Europa, angebrochen.

Von den übrigen durch die Gothik inficirten Ländern Europas giebt höchstens noch die Plastik Spaniens zu einer gesonderten Betrachtung Anlass. Ebenso weit wie in der Architektur, beharrt die Pyrenäenhalbinsel auch auf diesem Felde in seiner Abhängigkeit von Frankreich, und zwar überwiegend vom Südwesten dieses Landes. Anfangs unterscheiden sich die spanischen Portalsculpturen nur durch eine gewisse Flüchtigkeit der Arbeit und Seichtheit der Beseelung von den französischen. Aber allmählich tritt die Sucht nach leerem Pomp in den Vordergrund. An Umfang des Darstellungsgebietes und an Figurenreichthum scheint zwar das auf spanischem Boden üppig wuchernde französische Gewächs eher zu gewinnen. Niemals aber an innerer Bedeutsamkeit und Gehalt. Der Façadenreichthum in der Steinplastik (vgl. Fig. 374) wie die Ausdehnung der Altaraufbauten (Retablos) in der Schnitztechnik befördern ebenso sehr die Thätigkeit, als sie die hingebende Durchbildung beeinträchtigen. Auch zeigen die Spanier für die organische Zusammengehörigkeit von Architektur und Plastik keinen Sinn, und an die Stelle harmonischer Akkorde tritt bei ihnen spielende Coloratur. Massenhaft zwar, aber aggregatartig fügt sich der plastische Schmuck an das architektonische Gerüst. Man sieht, dass ihnen ebenso wie in der architektonischen Ornamentik die Wirkung üppigen Reichthums die Hauptsache ist, welcher sie unbedenklich die Tiefe und Gründlichkeit der Durchbildung des Einzelnen opfern. Es ist der orientalische Hang zu reichem Schmuck, die Vorliebe für das Wunderliche, Ueberraschende an der Stelle des Constructiven, für das Zauberhafte, Unbegreifliche statt des consequent Bedachten und Entwickelten, Verstandesmässigen. Ein Vergleich fürstlicher Grabdenkmäler der Spätzeit ist hier belehrend. Welche Feierlichkeit und Würde herrscht noch in Slüter's Herzogsgräbern zu Dijon, verglichen mit den krausen, unruhigen Phantasiespielen des um 1490 entstandenen Grabdenkmals König Juan II. und seiner Gemahlin (Fig. 397) wie des Epitaphs des Infanten in Miraflores bei Burgos. Und doch ist damals derselbe niederländische Einfluss, wie wir ihn in Frankreich gefunden, auch über die Pyrenäen gedrungen. Aber er war weder getragen von einer so hervorragenden Kraft wie jene des Meisters von Dijon, noch vorbereitet und genährt von so trefflichen einheimischen

Leistungen der vorausgegangenen Zeit, wie sie die Sculpturen von Reims, Paris, Amiens u. s. w. in Frankreich darboten.

Nach den im Museum von Valladolid zusammengestellten Holzsculpturen lässt sich vermuthen, dass jener rücksichtslose Naturalismus, der im 17. Jahrhundert die Blüthe der spanischen Malerei begründete, schon gegen Ende des 15. im Blute der ausübenden Künstler lag. Kein Wunder daher, dass von dem Aufrechthalten der höfisch ritterlichen Weise der französischen Kunst nicht mehr die Rede sein konnte. Selbst das bürgerliche Element der niederländischen und der deutschen Kunst

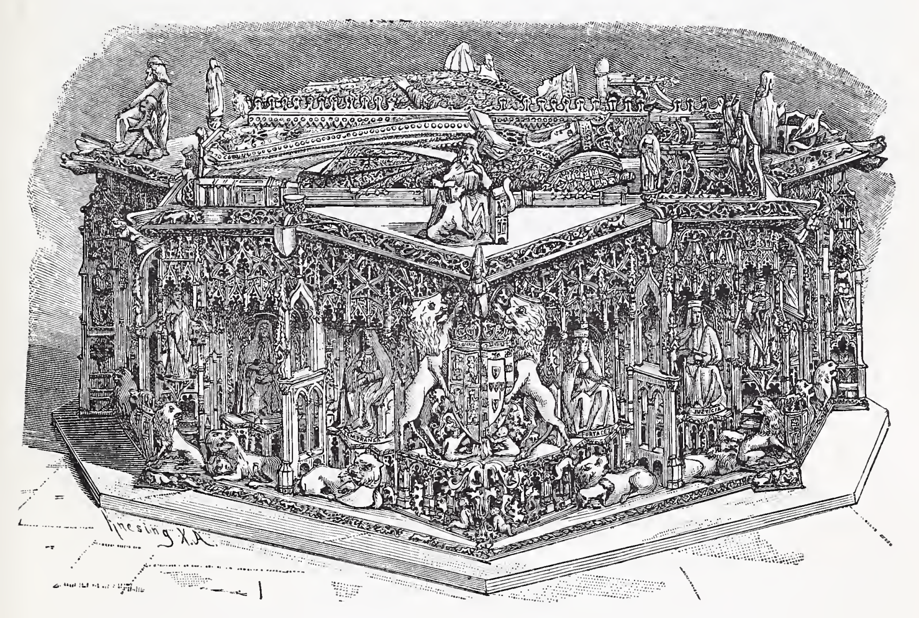


Fig. 397. Grabdenkmal des Königs Juan II. und seiner Gemahlin in der Karthause zu Miraflores.

in seiner patrizischen Haltung und Züchtigkeit stellt sich dazu in entschiedenen Gegensatz. Der höhere pathetische Accent, etwas schrill im Ton, wird selten durch Adel der Auffassung oder durch Formschönheit gemildert, und gemahnt namentlich durch den letzteren Mangel eher an die deutsche als an die französische Plastik. Es ist die derbe, ungezügelte Leidenschaft der unteren Volksschichten, die sich hier ausspricht, wohl schon als Vorbote der Schule eines Ribera, die ohne traditionelle Grundlage kaum gedacht werden kann.

Ganz unselbständig bleiben die plastischen Arbeiten der Nordstaaten, die skandinavischen Lande Dänemark, Schweden und Nor-

wegen. Deutscher Einfluss scheint hier alleinherrschend, überdies in der Hauptsache beschränkt auf die Entwicklung des norddeutschen Tieflandes und insbesondere der Ostseegebiete. Ebenso ist die Abhängigkeit der polnischen und ungarischen Lande von den nächstbenachbarten deutschen Territorien die Regel, wenn auch gelegentlich, wie z. B. in Krakau, die Einwirkung eines ferner liegenden deutschen Kunstmittelpunktes (Nürnberg) erlangt wird.



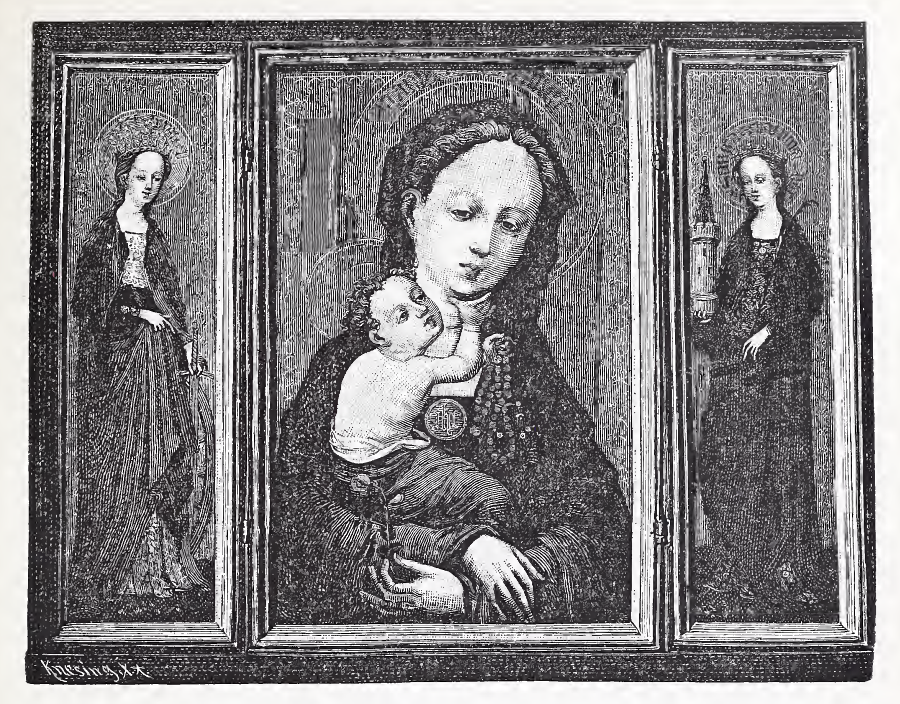


Fig. 398. Kölnisches Flügelbild vom Ende des 14. Jahrhunderts im Museum zu Köln.

Die Malerei der gothischen Epoche.

Wohl möchte man glauben, dass die so wesentlich veränderten Culturzustände, wie sie in der Zeit des Beginnes der Gothik begegnen, nirgends frühzeitigeren und sprechenderen Ausdruck gefunden haben könnten, als in der Malerei. Denn die bewegliche Natur dieser lässt unter allen Künsten die grösste Empfindlichkeit gegen jeden Strömungswechsel, den unmittelbarsten Anschluss an jede nationale Sonderbewegung und die rückhaltloseste Abhängigkeit von dem daraus entspringenden Wechsel der Anschauungen erwarten. Merkwürdiger Weise aber ist sie damals keineswegs, wie sonst so oft, ein Gradmesser der Cultur. Denn die stabilste Kunst, die Architektur, hat den erneuerten Verhältnissen am frühesten, die beweglichste, die Malerei, am spätesten Ausdruck gegeben. Sie blieb selbst noch länger als die Plastik in den traditionellen Bahnen und trägt ihren romanischen Charakter bis tief in das 13. Jahrhundert. Selbst in Frankreich, das doch sonst der übrigen Welt in der Entwicklung um mehr als ein halbes Jahrhundert voraneilte.

Der Entwicklung einer nationalen Malerei waren freilich die Verhältnisse anfangs nicht eben günstig. Kirche und Ritterthum, in deren Dienst sie damals allein stehen konnte, hatten beide einen internationalen Charakter. Das galt zwar auch für die bauliche Thätigkeit, allein architektonische Neuerungen waren weniger durch kirchliche Satzungen bedingt, als die Malerei durch den Kreis der Darstellungen, auch verschleppen sich bauliche Errungenschaften nicht so leicht von Land zu Land, als Leistungen der Literatur und des Pinsels. Durch die Klosterverbände und durch Reisen, durch fürstliche Geschenke und anderen Austausch kamen Bücher und Malereien, in den illuminirten Handschriften verbunden, in die entferntesten Gebiete, und die Aufgabe der Reproduction konnte eher conservativem Archaismus, als Neuerungen förderlich sein. Die Traditionen der alten Klöster wiesen auch in der Malerei auf Stabilität, und die strengen Grundsätze der neuen Orden der Cisterzienser, Minoriten und Dominikaner konnten sich gegen den Luxus der Kunst überhaupt nicht hold verhalten. Die Laicirung der Künste hatte zwar auch die Malerei zum grösseren Theil in Laienhände gebracht, aber den Bann der Abhängigkeit von den Klosterbibliotheken und -Schulen weit länger nicht gebrochen, als in der Baukunst und selbst in der mit dieser enger zusammenhängenden Plastik. Dies gelang sogar dadurch nicht, dass sich nun der Illuminationsschmuck mehr und mehr auch profanen Büchern zuwandte, für welche doch kein traditionelles Vorbildermaterial vorlag.

Zunächst hatte die Malerei mit der Entwicklung der gothischen Architektur ihr Hauptfeld in den meisten Ländern fast gänzlich eingebüsst. Denn mit der Beseitigung der Wandflächen war der Wandmalerei die Gelegenheit zur Entfaltung entzogen und der farbige Schmuck weit mehr auf das Ornamentale eingeengt worden, als dies in der romanischen Epoche der Fall gewesen war. Damit aber sah sich die Malerei gerade desjenigen Gebietes beraubt, auf welchem höhere Ansprüche unvermeidlich und darum förderlich waren, während dem Illustrationswesen, bei welchem es sich mehr um rasche Production und um Schritthalten mit der Schreibefertigkeit handelte, noch von der romanischen Epoche her ein gewisser Dilettantismus anhaftete und zweckgenügend erscheinen konnte.

Es blieb daher wenigstens in dem Heimathlande der Gothik von monumentaler Malerei nur eine Technik übrig, an welche von vornherein höhere Ansprüche gestellt wurden, nämlich die Glasmalerei. Aber auch diese folgte fast ein Jahrhundert lang romanischen Motiven. Denn es lag in der schwierigen Natur der Technik eine ähnliche auf Conser-

vatismus hinweisende Schranke, wie in den vorausgehenden Epochen im Mosaik, welche der künstlerischen Freiheit und Individualität eben so wenig Raum geben zu wollen schien. Erheischte aber die Glasmalerei in gewissem Sinne zu viel Technik, so bedurfte deren ein anderes Surrogat der Wandmalerei, die Stickerei der Dorsalien und Baldachine, zu wenig, und konnte deshalb bei ziemlich lebhaftem Betrieb in der Hauptsache dem ungeschulten Betrieb der Frauenhände überlassen bleiben.

Die Tafelmalerei lag in den ersten Jahrhunderten der gothischen Periode noch in den Anfängen und wurde überaus selten geübt. Noch war nämlich die einfache Haltung des Altars als Tisch mit daraufgesetztem Reliquienschrein die Regel geblieben, und gemalte triptychonartige Altaraufsätze, wie sie schon in romanischer Zeit ausnahmsweise vorgekommen waren (Soest), sind keineswegs häufig. Auch beschränkten sie sich zunächst auf schlichte Heiligenreihen, die sich, einzeln unter reliefgeschnitzte gothische Baldachine gestellt, vom Goldgrunde abhoben, und bekundeten, verglichen mit den emaillirten Goldschmiedearbeiten der romanischen Epoche, zunächst keinen Fortschritt. Uebrigens war der Tafelmalerei aus dem Grunde noch wenig Eigenart zu Theil geworden, weil sie auf den dick mit Kreide grundirten Holztafeln nach ähnlichen Grundsätzen und in verwandter Technik geübt wurde, wie die Wandmalerei. Denn der Zusatz von klebenden Tempera-Stoffen an die Wasserfarbe war auch in der Wandmalerei vor der Einführung des italienischen Fresco nicht ungewöhnlich.

War demnach die Glasmalerei die einzige bedeutendere Monumentaltechnik, dazu berufen, nach Umfang und Inhalt an die Stelle der romanischen Wandmalerei zu treten, so ist es auch natürlich, dass sie auf alle übrigen Zweige der farbigen Thätigkeit ihren Einfluss übte. Dieser ist denn auch selbst in der Bücherillumination nicht zu verkennen, welche neben der Glasmalerei als das meistbevorzugte Feld auf dem malerischen Gebiete der gothischen Epoche zu bezeichnen ist. Bis zum Zeitalter Ludwig IX. (1226—1270) zwar, somit im ersten Jahrhundert der gothischen Architektur, war auch diese Kunst ganz in den traditionellen romanischen Bahnen verharrt und hatte sich auch keines lebhafteren Betriebes zu erfreuen, als er in der vorausgegangenen Epoche gewesen war. Die Bibliothekgründung des h. Ludwig aber scheint den Anstoss zu dem glänzenden Aufschwunge der Folgezeit gegeben zu haben, indem des Königs Vorgang nicht blos die Vasallen, sondern auch die befreundeten Könige bestimmte, das Beispiel nachzuahmen und den Bücherluxus geradezu als höfische Sitte zu betrachten. Erst von dieser

Zeit an finden sich ausserhalb der Klöster Schreiber und Enlumineurs von Profession in den Steuerlisten, womit der Dilettantismus allmählich gewerblicher Routine und diese endlich künstlerischer Behandlung wich. Die Umrisszeichnung mit der Feder wird sicher und sauber, und neben das früher einseitige Bestreben nach Verständlichkeit des dargestellten Vorganges tritt der Sinn für Schönheit in Form und Farbe. Wenn bei der letzteren weniger auf Wahrheit als auf brillante Dekorativwirkung gesehen wird, indem Zinnoberroth, ein schönes tiefes Blau und Gold selbst in den reichgemusterten Gründen vorherrschen, so ist dies dem bestechenden Einflusse der Glasmalerei zuzuschreiben. Denn die ungebrochenen Töne sind dieselben wie an der bunten Verglasung, und der energische Umriss erinnert ebenso an die Verbleiung, wie die Beschränkung auf federgezeichnete Modellirung ohne Licht- und Schattenwirkung in den Lokalfarben an die Schwarzlothzeichnung in der Glasmalerei.

Im 14. Jahrhundert und insbesondere im Zeitalter Karl V. (1364 bis 1380) änderte sich jedoch die Sachlage. Hatte schon seit der Erbauung der Sainte Chapelle unter Ludwig IX. die Wandmalerei gelegentliche Versuche gemacht, sich zu einer der Architektur würdigen Haltung zu erschwingen, so gewann der figürliche Wandschmuck jetzt erhöhte Bedeutung durch das Aufblühen der Schlossarchitektur. Wir erfahren seit den Schlossbauten Karls V. wiederholt von den Wirkungen, welche man mit dieser Art von Wandschmuck in Verbindung mit Boiserie und Tapisserie machte, und die überaus reizvolle Combination verbreitete sich auch in die Schlösser Englands und Deutschlands. In dieselbe Zeit oder wenig früher fällt auch der Aufschwung der kirchlichen Wandmalerei in Italien, wo diese Technik sofort jede andere im Gebiete der Malerei überbot. — Damals hatte auch die Glasmalerei ihren romanischen Charakter völlig abgestreift und sich der tonangebenden Architektur dadurch vollkommen angepasst, dass die gothische Tabernakelumrahmung mit gemalten Wimpergen und Fialen an die Stelle der kreis- oder passförmigen Umfassungen und Gliederungen trat. — Auch die Miniaturmalerei wird individueller, mehr und mehr geschichtlich oder genreartig, wozu das Vordrängen profaner Bücher in den fürstlichen Bibliotheken wesentlich beitrug. Interieurdarstellungen oder landschaftliche Hintergründe verdrängen den bisherigen Gold- oder gemusterten Farbegrund und es bereitet sich jener Realismus vor, der endlich zur altniederländischen Kunst und zur Blüthe der flandrisch-brabantischen Tafelmalerei führte. Glas- und Miniaturmalerei bleiben übrigens noch im ganzen 14. Jahrhundert die Hauptträger aller farbigen Kunst der Länder nördlich von den Alpen und verleihen den von ihnen

ausgehenden übrigen Zweigen bis zu deren völliger Emancipation ihr Gepräge.

Als das Resultat ihrer combinirten Einwirkung ist auch die Tafelmalerei der nördlichen Länder zu betrachten, welche sich mit dem 15. Jahrhundert an die Spitze stellte. Doch erscheint von nun an nicht mehr Frankreich als das Centrum der Entwicklung. Denn während sich die glänzende Auferstehung der Tafelmalerei in den Niederlanden vollzieht, finden wir auch Deutschland an verschiedenen Punkten bestrebt, es denselben gleichzuthun. Freilich gelangten die Deutschen nicht zu dem durchschlagenden Erfolge, mit welchem die niederländische Tafelmalerei den grössten Theil der Länder nördlich von den Alpen eroberte. Auch nicht entfernt zu jenem, den die Wandmalerei in Italien erreicht hatte und sich anschickte, auch auf die übrigen Zweige auszudehnen. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts ist die Hegemonie der Niederlande nach der einen Seite, jene Italiens nach der anderen entschieden, und darüber kaum mehr ein Zweifel möglich, dass diesen beiden Ländern auch die Zukunft der Malerei gehöre.

A. Frankreich.*)

Während die Monumentalplastik Frankreichs nicht allzulange zögerte, den von der gothischen Architektur gestellten Aufgaben zu genügen und deren stylistischen Bahnen zu folgen, sah sich der bisherige Hauptzweig farbiger Thätigkeit, die Wandmalerei, durch die architektonische Entwicklung keineswegs gefördert. Der vorherigen Gelegenheit und Räumlichkeit durch die Auflösung und Zerklüftung der Wandflächen in Pfeiler beraubt, verhielt sie sich, gleichsam schmollend über die Zurücksetzung und Verdrängung, auch an den ihr noch übrig bleibenden Stellen theilnahmslos und conventionell. Die wenigen noch vorhandenen Reste der Frühzeit, wie in der Kathedrale zu Tournus, sind daher überaus dürftig und unentwickelt. Einige Hebung zeigen erst die erhaltenen Fragmente aus der Unterkirche der Sainte-Chapelle. Wie aber das erhaltene Material zu einer gründlichen Beurtheilung der Wandmalerei

*) T. B. Eméric-David, Histoire de la Peinture au Moyen-âge. Paris 1842. — P. Lacroix, Les Arts au Moyen-âge et à l'époque de la Rénaissance. Paris 1869. — J. Labarte, Histoire des Arts industriels. Paris 1864—1866. — F. de Lasteyrie, Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France. Paris 1853—1857. — H. Shaw, The Art of Illuminating as practised during the Middle-ages, II. Ed. London 1870. — A. Lecoy de la Marche, Les Manuscrits et la Miniature. Paris s. a.

in der Zeit Ludwig IX. nicht ausreicht, so haben auch die Bilderstürme der Reformationszeit wie der Revolution, namentlich aber die Zerstörungen durch die Zeit und durch bauliche Erneuerungen dafür gesorgt, dass der Forschung auch für das 14. und 15. Jahrhundert in diesem Zweige der Malerei wenig Arbeit übrig blieb.

Dagegen sind die Glasgemälde in nicht geringer Zahl erhalten. Dass die Werke aus der Zeit des Abtes Suger in dem ältesten gothischen Bau, S. Denis bei Paris, noch ganz romanisch sind, kann freilich nicht anders erwartet werden (Fig. 399). Auffälliger erscheint, dass auch die 146 Fenster des Domes zu Chartres oder die 183 der fünfschiffigen Kathedrale zu Bourges, von welchen übrigens nur mehr ein geringer Theil dem 12. Jahrhundert, der grössere dem 13. angehört, in den aus der Erbauungszeit stammenden Stücken den Romanismus nach Gliederung, Ornament und figürlicher Darstellung festhalten. Dasselbe gilt mehr oder weniger noch von den Kathedralen zu Sens, Le Mans, Auxerre, Noyon, Soissons, Châlons, Troyes, Reims und Amiens. Chartres scheint ein Centralpunkt für Glasmalerei gewesen zu sein, welche nicht wie die Steinplastik mit den Dombauhütten zusammenhing, da die Herstellung des farbigen Glases einen entwickelten Hüttenbetrieb voraussetzt und die Versendung fertiger Werke an ihren Bestimmungsort nicht allzu grosse Schwierigkeiten verursachte. Auch erweisen sich die Glasgemälde in der Regel als besondere Stiftungen fürstlicher Persönlichkeiten, reicher Privaten und Innungen. Daher erscheint auch ein organischer Zusammenhang der Darstellungen selbst an gleichzeitigen Fenstern selten, und die Beziehungen auf die einzelnen Stifter durch deren Patrone, Attribute, Devisen und selbst durch genrehafte Darstellungen der zünftigen Thätigkeiten wenn auch nicht bevorzugt, so doch beliebt.

Die romanische Feldergliederung, im ganzen 13. Jahrhundert wenigstens vorherrschend, machte erst im 14. jener Tabernakelumrahmung Platz, wie sie sich plastisch an den Façaden vorgebildet hatte, und sich nun auch in die Malerei eindrängte. Diese architektonische Gothisirung der Glasmalerei, zusammenhängend mit der wuchernden Dekoration in der Architektur überhaupt, findet sich in den Kathedralen zu Beauvais, Evreux, Narbonne, Carcassonne u. s. w. Gleichzeitig verliess man auch die alte Einfachheit der Anwendung weniger energischer Lokalfarben und die Beschränkung auf schwarzes Liniendetail ohne Licht- und Schattengebung. Zunächst wusste man mehr Farben und Nuancen ausser Blau, Roth und Gelb herzustellen, und fand ausser dem Schwarzloth auch noch eine gelbe Schmelzfarbe, welche namentlich den Grau in Grau behandelten Gemälden (Grisaillen) zugute kam, und in den immer grösser

werdenden Figuren auch einige farbige Modellirung verstattete. Endlich erfand man das sog. Ueberfangglas, welches nur einseitig mit einer dünnen Farbeschicht bezogen und im Uebrigen farblos durch Anschleifen die Hervorbringung hellfarbiger wie ganz weisser Lichter ermöglichte. Diese übrigens erst in's 15. Jahrhundert fallende Errungenschaft steigerte zwar die Glaskunst zu erhöhter malerischer Bedeutung, führte aber doch zugleich zu einem wesentlichen stylistischen Rückgang. Denn die plastische Wirkung der nun bildartig modellirten Gestalten, die sich daran reihende perspektivische Scenerie, der mit dem Können wachsende Umfang der Compositionen u. s. w. ging über die Flachbehandlung und

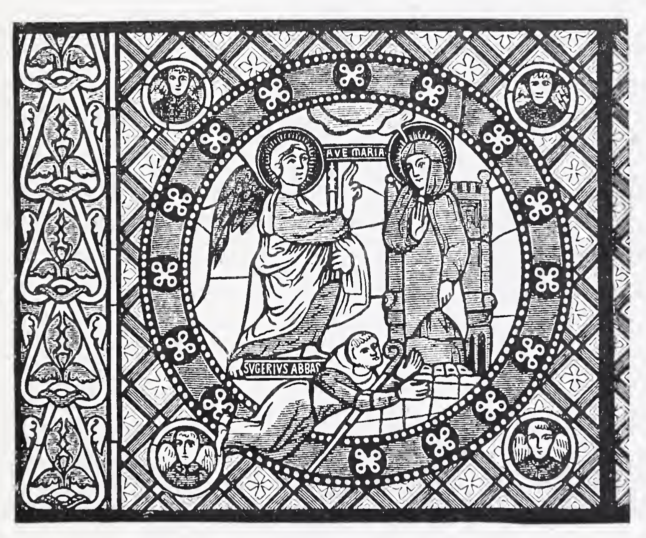


Fig. 399. Von einem Glasgemälde zu S. Denis.

Teppichartigkeit, wie sie dem Fenster und Fussboden ihrer Natur nach allein zukömmlich erscheint, hinaus, und gerieth daher in stylistischen Widerspruch mit Wesen und Aufgabe des Fensterschmuckes.

Die Tafelmalerei fand in Frankreich vor dem 15. Jahrhundert geringe Pflege. Es fehlte zwar auch im 14. Jahrhundert den Altären nicht ganz an Superfrontalien in gothischem Rahmenwerk mit reliefirten und gemalten Heiligenfiguren oder an Schränken mit ähnlich behandelten Füllungen, aber zu künstlerischer Bedeutung scheint sich Frankreich hierin vor dem Beginn des niederländischen Einflusses nicht erhoben zu haben. Dass man im 14. Jahrhundert nach Avignon Italiener, nach Dijon Niederländer bezog, geschah keineswegs aus spezieller Liebhaberei, sondern in Ermangelung entsprechender einheimischer Kräfte. Und dass dies Verhältniss im 15. Jahrhundert das gleiche blieb, macht

der phänomenale Aufschwung der Niederlande wie Italiens in der Malerei leicht erklärlich.

Dagegen stand Frankreichs Miniaturmalerei während des 13. und 14. Jahrhunderts in ganz Europa obenan. In der Periode der Frühgothik noch unfähig, sich aus der traditionellen Weise der Klosterillumination loszuringen, entwuchs die Schreibe- und Illuminirkunst dem befangenen Mönchsbetriebe, als Ludwig's IX. Bibliothekgründung zu gesteigerten Anstrengungen spornte. Den Forderungen des kunstsinnigen Fürsten gegenüber konnten die Roheit, der Dilettantismus und die kümmerliche Armseligkeit der früheren Arbeiten nicht mehr genügen, man musste sich bestreben, die Miniaturkunst auf eine ähnliche Höhe zu bringen, wie sie in den übrigen Künsten begegnete. Der technische Fortschritt macht sich auch sofort bemerkbar durch die systematische Deckfarben-Malerei, der vorausgegangenen Halbheit gegenüber, welche sich zumeist mit dürftig angetuschten Zeichnungen begnügt hatte. Schon die Umrisse und Details erscheinen klar und sicher, der Farbenauftrag sauber und sorgfältig, die brillante Schönheit der ungebrochenen Farben jener der Glasgemälde ähnlich und an ihren ornamentalen Effekt erinnernd. Und ist auch von Licht und Schatten, von Modellirung, von Perspektive oder landschaftlichem Hintergrund noch keine Rede, so spricht sich doch der neue Styl deutlich durch den Umstand aus, dass sich die traditionellen Formen und Compositionen gegen neue aus dem Leben gegriffene vertauschen. Im Psalter des h. Ludwig (Bibl. nat. lat. 10525) erscheint z. B. der Kampf Abrahams als ein Gefecht französischer Ritter im Kettenpanzer, und Potiphars Weib als eine vornehme französische Dame, welche sich ebenso wie die männlichen Figuren vollkommen in die gothische Baldachinumrahmung fügt (Fig. 400). An

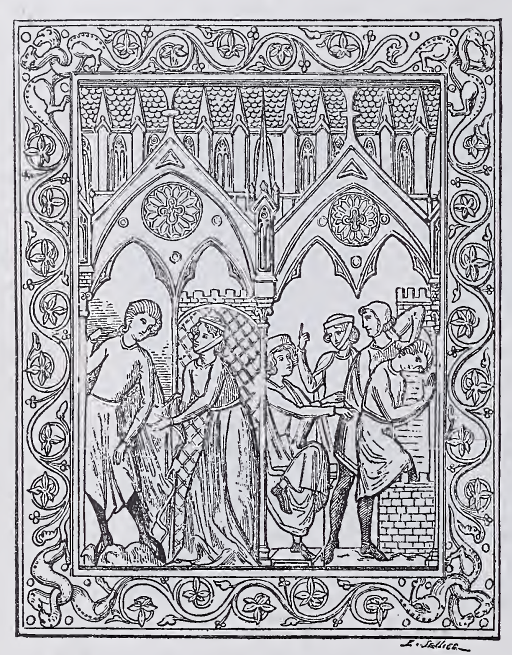


Fig. 400. Scene aus der Geschichte Josephs. Miniatur aus dem Psalter des h. Ludwig.

die Stelle der starren Schwerfälligkeit der Figuren tritt auch lebhafter Sinn für Bewegung, an die Stelle grämlicher Greisenhaftigkeit jugendliche Geschmeidigkeit mit naturgemässer Geberde, an welcher man jedoch die rechte Energie vermisst. Das Individuelle fehlt noch fast gänzlich; selbst an Dedicationsbildern wird das Porträtartige, das doch schon in den karolingischen Manuscripten sehr entwickelt auftritt, nur sehr schüchtern angedeutet.

Zu Anfang des 14. Jahrhunderts verlieren die Farben der Miniaturen ihre Pracht, gewinnen aber an Zahl und Naturwahrheit. Auch finden sich schwache Versuche, über die blosse Federzeichnung zu malerischer Modellirung und zur Modification der Localfarben nach Licht und Schatten vorzugehen. Dass auch die Porträtartigkeit gewinnt, zeigt der Vergleich einer zu Anfang des 14. Jahrhunderts hergestellten Porträtfigur Ludwig's IX. mit dem einem Initial angefügten Bildniss Karl's V. von 1379 (Fig. 401 und 402).

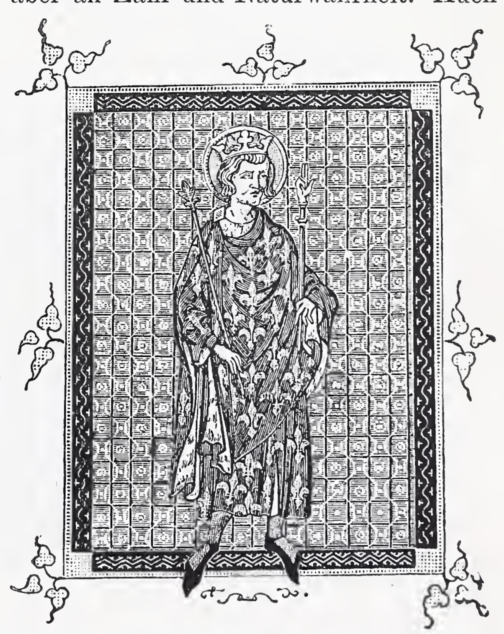


Fig. 401. Miniaturbildniss Ludwig's IX. aus einer Urkunde von ca. 1320 im Nationalarchiv zu Paris.

Während aber in den Initialen immer noch eine gewisse Reminiscenz an die romanische Behandlungsweise vorherrscht, entwickelt sich aus dem Rankenwerke mit Thieren und Monstren der heitere Randleistenschmuck der sogenannten Drôleries. Dabei treten an die Stelle der gegenständlich bedeutungslosen Drachenverschlingungen Bezüge auf die Thierfabel mit parallelen Genrescenen. Das Ornament selbst verfeinert sich zu leichtem Rankenwerk im Dornblattcharakter, in Gold und Farben wirksam und graziös durchgeführt und an elegantem Geschmack alles Frühere weit überbietend. Bilder, Initialen und Randverzierungen aber verbinden sich zu einer harmonischen Zierlichkeit und zu einem dekorativen Gesammteffekt, welcher die Anschauung als berechtigt erscheinen lässt, diese und nicht erst die Miniaturmalerei nach van Eyck sei als der Höhepunkt der Illuminationskunst zu betrachten.

Die Bibliothek König Karl's V. (1364—1380) erreichte eine Bändezahl von 900 derartigen Stücken. Auch dessen Brüder huldigten der Passion für illuminirte Bücher: am meisten und mit dem besten Erfolge Johann, Herzog von Berri († 1416), und Philipp der Kühne, Herzog von Burgund († 1404). Dass eine solche Nachfrage zahlreiche Kräfte in Anspruch nahm, versteht sich von selbst, wie auch, dass sie nicht alle aus der nächsten Umgebung zu beschaffen waren. Uebrigens scheinen gerade die besten Illuminatoren von auswärts berufen worden zu sein. Schon Karl V. hatte einen Vläming, Johannes von Brügge, in seinen Diensten gehabt, und der Herzog von Berri bediente sich mehrerer Niederländer, worunter sich der seiner Zeit berühmte Andrien Beauneveu aus dem Hennegau, Jacquemart Heddin, Paul v. Limburg befanden. Es war demnach schon vor dem Auftreten der van Eyck die niederländische Kunst auch im Gebiete der Malerei von Einfluss auf Frankreich geworden, wie wir sie — von der romanischen Bronzearbeit der Dinandiers ganz abgesehen — auch auf dem Felde der Steinplastik am Hofe Philipp's des Kühnen zu Dijon bevorzugt gefunden haben. Arbeiteten auch, wie in der Plastik, Franzosen neben den Niederländern, ein Raoul d'Orléans für Karl V., ein Jean Nichasius sogar für die letzte Herzogin von Brabant, so war doch das Uebergewicht der Niederländer entschieden. Werke, wie die zum Theil von Andrien Beauneveu 1401—1403 gemalten Petites Heures des Herzogs von Berri, oder Jacquemart's Grandes Heures von 1409, beide in der Nationalbibliothek zu Paris, oder die wahrscheinlich theilweise von Paul von Limburg illuminirten Heures

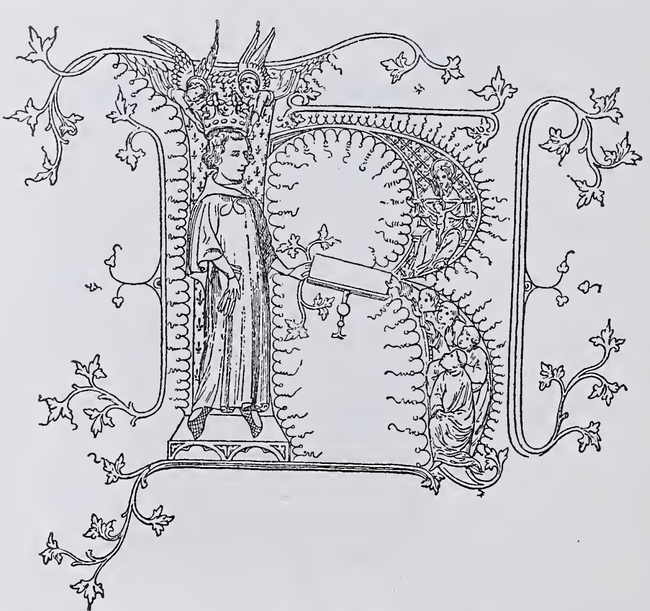


Fig. 402. Initiale mit Bildniss König Karl V. aus einer Urkunde von 1379 im Nationalarchiv zu Paris.

von 1416 im Besitze des Herzogs von Aumale, gehören zu den schönsten Leistungen unter den Prachtcodices aller Zeiten. Und dass sie und ihre Künstler schon zu ihrer Zeit geschätzt wurden, geht aus dem Umstand hervor, dass Jacquemart's Heures schon im Nachlass-Inventar des ersten Besitzers auf 4000 Livres tournois gewerthet erscheinen. Bücher ähnlicher Bedeutung ohne Künstlernachweis finden sich übrigens mehrere, wie das Mariale in der Bibliothèque Mazarine zu Paris und die Heures von 1407 in Bodleian Library zu Oxford.

Auf den im 15. Jahrhundert voll erwachenden Realismus der Niederländer geht jedoch die französische Illumination im weiteren Ver-

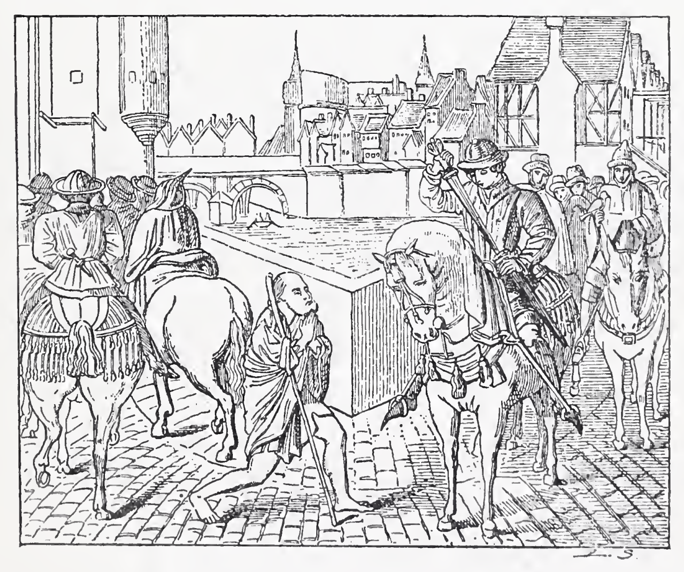


Fig. 403. Der h. Martin. Miniatur von J. Fouquet in der Sammlung Feuillet de Conches zu Paris.

laufe nicht ein. Sie bleibt vielmehr namentlich in den religiösen Darstellungen bei einer idealen Haltung und der typischen Sentimentalität der späteren Gothik, wodurch sich eine gewisse Richtungsverwandtschaft mit der Kölner Schule herausbildet. Nur dem Porträt wendet sich seit Karl V. ein stets zunehmendes Verständniss zu, wenn auch jene bis in's kleinste Detail gehende Naturwahrheit, wie sie Jan van Eyck's Bildnisse auszeichnet, schon darum nicht erreicht werden kann, weil die Gouache-Technik die Finesse nicht erlaubt, welche der Oelmalerei ermöglicht ist. Uebrigens weiss Frankreich eine gewisse Selbständigkeit doch noch zu wahren. Lässt sich diese sogar am burgundischen Hofe Philipp des Kühnen und seiner Nachfolger oder an dem provençalischen des Königs René von Anjou, an welchen beiden der Bezug niederländischer

Künstler erwiesen ist, nicht verkennen, so natürlich noch weniger in jenen Gebieten Frankreichs, in welchen keine direkten Beziehungen zu den Niederländern herrschten. In der That finden wir noch in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einen hochbedeutenden französischen Miniaturisten von eminenter Selbständigkeit, nämlich Jean Fouquet von Tours.

Fouquet war allerdings nicht blos Enlumineur. Angesichts des Diptychons von Melun, jetzt zum Theil im Museum zu Antwerpen (Agnes Sorel als Maria), zum Theil bei L. Brentano in Frankfurt am Main (Etienne Chevalier, der Schatzmeister König Karl VII., als S. Stephan), begreift man das Aufsehen, welches das 1445 gemalte Bildniss des Papstes Eugen IV. selbst in Italien erregte. Aber seine Hauptstärke lag in der Miniaturmalerei. Die französische Uebersetzung des Bocaccio von 1458 in der Bibliothek zu München oder die Fragmente des Gebetbuches von Etienne Chevalier bei L. Brentano zeigen zwar nach Technik und Auffassung ebenso gewisse niederländische wie italienische Einflüsse, aber Köpfe und Compositionen sind so ausgesprochen französisch, dass Frankreich allen Grund hat, den trefflichen Meister als echt nationalen zu verehren. Fouquet bildet jedoch bereits den Uebergang zur Renaissance, wie er auch trotz seiner Compromissstellung deutlich erkennen lässt, dass in der Rivalität zwischen den Niederlanden und Italien der Sieg des letzteren vor der Thüre stehe.

B. England.*)

Die Abhängigkeit der Briten von der Kunstentwicklung des Festlandes ist selbstverständlich in der Malerei eine ähnliche wie in der Plastik. Denn schon in der Zeit Heinrich's II. (1216—1272) finden wir auch Maler aus Italien, Deutschland und Frankreich herangezogen, neben welchen die Engländer selbst nur eine secundäre Thätigkeit entfaltet zu haben scheinen. Wahrscheinlich geschah es unter italienischem Einfluss, dass die Wandmalerei in England einen grösseren Umfang gewann, als in Frankreich, indem Hof und Domkapitel wetteiferten, Säle und Kapellen mit Gemälden zu schmücken. Leider ist fast Alles verloren, so dass wir z. B. bezüglich des aus dem 13. Jahrhundert stammenden Painted chamber von Westminster lediglich auf Nachrichten, bezüglich der im 14. Jahrhundert unter Edward III. ausgeführten um-

*) H. Walpole, Anecdotes of painting in England, ed. by R. N. Wornum. London 1849.

fänglichen Ausmalung der Stephanskapelle von Westminster auf ungenaue Zeichnungen (von 1811) angewiesen sind. Nach den letzteren ist übrigens die stylistische Abhängigkeit von Frankreich kaum zu bezweifeln, wie sich wenigstens aus dem Zusammenhalt mit französischen Glasgemälden ergiebt. Noch mehr decken sich die Glasgemälde der Kathedralen von Salisbury, Lincoln, York u. s. w. mit den französischen Vorbildern.

Auch die Tafelmalerei zeigt selbst in den Bildnissen wenig Eigenartiges, jedoch hierin auffälligerweise minderen französischen Einfluss, wie er doch gerade auf einem Felde nahe liegt, das die Franzosen seit dem 14. Jahrhundert so erfolgreich cultivirt haben, als Einwirkungen italienischen Gepräges. Das Diptychon König Richard's II. in Wiltonhouse und das Bildniss desselben Königs in der Deanery von Westminster verrathen sogar geradezu einen giottesken oder sienesischen Meister. Ob das Superfrontale von Westminster vom Anfange des 14. Jahrhunderts, einst über dem Hochaltare und jetzt im südlichen Seitenschiff daselbst, englischen Fabrikates und nicht vielmehr ein Importstück ist, muss dahingestellt bleiben, jedenfalls ist das Werk sowohl nach seiner Anordnung in tabernakelumrahmten Heiligengestalten und kleinen Scenen in passförmigen Feldern, als nach dem Styl von den französischen Altaraufsätzen der Zeit nach Ludwig IX. nicht zu unterscheiden.

Das Beste leistete England wieder, wie einst in der angelsächsischen Periode, in der Miniaturmalerei. Es war der Mühe werth, hier etwas von der landeigenen Tradition zu bewahren, die sich selbst noch gegen Ende des 13. Jahrhunderts fühlbar erhalten hatte, als Frankreich mit aller anderen Kunst auch die Miniaturmalerei Englands reformirt hatte. Die Engländer blieben daher nicht lange bei der an Glasgemäldewirkungen gemahnenden blau und rothen Farbenpracht des Miniaturenstyls Ludwig's des Heiligen. Grossen Werth auf reiche Bordüren legend, fanden sie in diesen vielfach Gelegenheit, dem britischen Humor durch drastische Drôlerien Ausdruck zu geben. Im Uebrigen findet sich auch in englischen Arbeiten Neigung und Geschick zu portraitartiger Auffassung und zu realistischen Zügen, wobei es indess auffällig erscheint, dass sie sich weder in der Illumination noch in der Tafelmalerei beeilten, ihren nächsten Nachbarn zu folgen. Denn wenn auch gelegentlich Niederländer in England arbeiteten, finden wir doch dort nirgends einen Einfluss derselben auf die englische Kunst selbst, der freilich auch die politischen Verhältnisse des Insellandes in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eben nicht günstig sein konnten.

C. Italien.*)

In keinem der von der Gothik berührten Länder Europa's haben wir den Entwicklungsgang der Architektur so abweichend von jenem des Mutterlandes der Gothik, in keinem das Aufblühen der Plastik so selbständig gefunden, als in Italien. Vollständig unberührt von allen äusseren Einflüssen aber betrat die Malerei hier ihren Weg. Man kann die nordischen Einflüsse auf die Architektur Italiens verfolgen, man wird gewisse Verwandtschaften entdecken zwischen den Sculpturen von Reims nnd Siena, aber keine Spur von Zusammenhang verbindet die toskanische Malerei des 14. Jahrhunderts mit der französischen oder deutschen.

Die Traditionen, an welche das Apenninenland in der Malerei anzuknüpfen hatte, berechtigten zu weit geringeren Hoffnungen als jene des Nordens. So abgelebt wie die altchristlich byzantinische Weise einerseits, so roh wie die selbständigen Versuche Italiens anderseits, war weder in Deutschland noch in Frankreich die Malerei der romanischen Epoche aufgetreten. In den letzteren Ländern, wo es übrigens zu einer fruchtbaren Durchdringung der conventionellen und der wilden originalen Kunstthätigkeit gekommen war, konnte man von einer Umbildung und Steigerung des Gegebenen einen gewissen Erfolg erhoffen, in Italien dagegen bedurfte es geradezu des radicalen Ueberbordwerfens der entweder verrotteten oder von vornherein lebensunfähigen Kunst und einer völligen Neugestaltung.

Wesentlich anders als im Norden musste sich die Malerei der gothischen Epoche in Italien auch aus dem Grunde gestalten, weil die beiden Techniken, auf welchen jenseits der Alpen das Schwergewicht lag, nämlich die Glasmalerei und die Bücherillumination, in Italien keine erhebliche Cultivirung fanden, während umgekehrt jene Kunstzweige, welche während des 13. und 14. Jahrhunderts im Norden in entschiedene Abnahme gerathen waren, nämlich die Wand- und Tafelmalerei, in derselben Zeit von den Italienern mit grösstem Eifer gepflegt zu werden begannen.

---

*) G. Rosini, Storia della pittura italiana, esposta coi monumenti. Pisa 1839 bis 1854. — F. v. Rumohr, Italienische Forschungen. Berlin 1827—1831. — E. Förster, Denkmäler der italienischen Malerei, Geschichte der italienischen Kunst. Leipzig 1870 bis 1882. — Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig 1869 bis 1876. — C. Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter. II. Aufl., V. Bd. Düsseldorf 1878. — W. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei. Stuttgart 1878. — J. Burckhardt, Der Cicerone. V. Aufl., III. Bd. Leipzig 1884.

Es kann ja keine Frage sein, dass unter den italienischen Leistungen dieses Kunstgebietes die byzantinisirenden Arbeiten die künstlerisch bedeutsameren gewesen, sei es nun, dass ihre Tradition bis auf die Justinianeische Epoche Ravenna's zurückzuleiten, oder dass sie, wie in Venedig, Rom und Unteritalien, späterem Import zu danken ist. Denn die Mosaiken des Solsernus am Dom zu Spoleto (1207) oder des Andrea Tafi und des Fra Jacopo im Baptisterium zu Florenz (bis 1225) können zwar nur auf das Verdienst technischer Geschicklichkeit unter fast sclavischer Nachfolge nach älteren byzantinischen Arbeiten Anspruch machen, verdienen aber trotz ihrer Unselbständigkeit den Vorzug vor den Werken jener Zeitgenossen, welche auf ihren eigenen Wegen zu wandeln versuchen. Dies beweisen die geachtetsten der Letzteren, z. B. der von 1210—1236 als Maler nachweisbare Giunta Pisano, der gerade da sehr gering erscheint, wo er sich von den byzantinischen Vorbildern emancipirt, oder Margaritone von Arezzo (1236—1313), in seiner dilettantischen Bauernkunst, wie sie wenigstens die grosse Tafel der Nationalgalerie zu London darbietet, geradezu hilflos.

In der That besteht das Verdienst des Giovanni Cimabue zu Florenz und seines Zeitgenossen Guido (Graziani) von Siena im Wesentlichen darin, dass sie ihren nach Conception und Technik noch byzantinischen Colossal-Madonnen wie namentlich deren Engelsumgebung mehr Anmuth und Milde, mehr Empfindung und Bewegung zu verleihen suchten, als man bisher gewagt hatte. Die Cimabue'schen Madonnen in der Kapelle Ruccellai von S. Maria Novella zu Florenz (Fig. 404), in der Akademie daselbst und im Louvre, wie die Guido'sche von S. Domenico in Siena zeigen von diesen Belebungsversuchen einen ziemlich gleichen, nirgends eben beträchtlichen Antheil, so dass von einem Bruch mit der Tradition noch so wenig gesprochen werden kann, wie von einem augenfälligen Unterschiede zwischen florentinischer und sienesischer Art. Die Wandgemälde von Assisi jedoch lassen Cimabue's Ueberlegenheit vermuthen, und würden wohl die Schätzung Cimabue's auch in unserer Zeit zu heben vermögen, wenn ihre schlechte Erhaltung das Urtheil nicht allzu überwiegend auf die erwähnten Madonnentafeln verwiese. Jedenfalls verrathen die bezüglichen Ueberreste schon eine Aktivität und eine Motivirung derselben durch die Geberdensprache, welche sich von der Gebundenheit der traditionellen Typen bestimmt unterscheidet und den Vorläufer Giotto's wenigstens ahnen lässt.

Wenn demnach Guido von Siena seinen florentinischen Zeitgenossen Cimabue († nach 1302) kaum erreicht, so scheint ihn der Sienese Duccio di Buoninsegna (1282—1320 thätig) übertroffen zu haben. Freilich be-

ruhte sein Ruhm wie der Guido's mehr auf dem Tafelbild, doch erlaubt die monumentale Grösse seines jetzt leider zerstückten Hauptwerkes, des



Fig. 404. Cimabue, Madonna Ruccellai in S. Maria Novella zu Florenz.

1308—1311 gemalten Domaltars zu Siena, ihn wie Guido hier zu behandeln. In der That ist schon an der Madonna trotz festgehaltenem Byzantinismus im Allgemeinen eine wesentlich gesteigerte Empfindung

zu constatiren, die in den Engels- und Heiligengestalten noch auffälliger entgegentritt. Auch in den Passionsdarstellungen der einstigen Rückseite wird die einfache und kunstlose Anordnung geadelt durch seelischen Gehalt, der auf italienischem Boden neu, der sienesischen und dann später der umbrischen Schule ihr charakteristisches Gepräge verleihen sollte.

Duccio's Ruhm wurde aber durch den seines jüngeren florentiner Zeitgenossen verdunkelt, nämlich des Giotto di Bondone. Wahrscheinlich 1266 zu del Colle bei Vespignano geboren, verhielt er sich zu dem wenig älteren Bildhauer Giovanni Pisano etwa so, wie Cimabue zu Nicola. Wie die letzteren einen gewissen archaischen Zusammenhang, eine mehr romanische Grundlage zeigen, so erscheinen die letzteren in ihrer neuen realistischen Tendenz und mehr gothischen Weise verwandt. In Hinsicht auf Naturwahrheit aber konnte Giotto ungleich mehr Anregung von Giovanni Pisano, als von seinem Lehrer Cimabue gewinnen, dessen Archaismus und Byzantinismus er vielmehr grundsätzlich und erfolgreich abstreifte. Denn sein Wesen beruhte darin, dass er an die Stelle der abgelebten Formeln die eigene frische Naturbeobachtung, an die Stelle der traditionellen Auffassung die eigene Vorstellung des Vorganges setzte. Hatten aber solche Versuche früher nur zu dilettantischer Wildheit und Roheit geführt, so erscheint die geniale Kraft Giotto's zum erstenmale dem schwierigen Unternehmen gewachsen. Freilich nur dadurch, dass er unter thunlichster Vereinfachung und Vermeidung aller Complicationen sich damit begnügte, seinen Gegenstand klar, wahr und wirksam darzustellen. Bis zur Dürftigkeit schlicht und naiv sind Stellung, Bewegung und Gewandung, schmucke Linien und effektvolle Drapirungen liegen ihm ebenso ferne, wie landschaftlicher und architektonischer Aufputz oder reiches Beiwerk. Die Köpfe sind eigenartig typisch, nach Inhalt und Form selten von besonderem Interesse, und zwar von einer gewissen Normalität, aber eben so weit von allem Individuellen als von Schönheit entfernt. Maassvoll und ungesucht sind die Gesten, wenn auch nicht immer von voller Kenntniss des Organismus und Gliederbaues begleitet, wie insbesondere Hände und Füsse ihre Structur nur andeuten. Aber der dramatische Moment ist immer in voller Geschlossenheit und Kraft erfasst und gegeben, der Antheil aller Figuren an der Handlung steht ausser Zweifel, müssige Statisten kommen überhaupt nicht vor. Seiner einfachen, gesunden, künstlerischen Phantasie entspricht auch die einfache Ausdrucksweise, die aber immer von packender Wahrheit, gross und imponirend erscheint und um so wirksamer, je dürftiger sich die angewendeten Mittel darstellen.

Giotto war wohl seinem einstigen Lehrer als Gehilfe nach Assisi gefolgt, um dort (1296?) im Auftrage Cimabue's die Sockelgemälde der Oberkirche von S. Francesco auszuführen, welche 28 Darstellungen aus der Legende der Heiligen enthalten. Es war für ihn von Bedeutung, seine grössere Thätigkeit mit einer Aufgabe beginnen zu können, die schon durch ihre gegenständliche Neuheit das Anlehnen an traditionelle Vorbilder erschwerte. Wir wissen nämlich nicht, ob der Entschluss, auch bei den durch Jahrhunderte conventionell gewordenen Darstellungen eine neue und eigene Auffassung an die Stelle der typischen Gebundenheit seiner Vorgänger zu setzen, schon während seiner römischen Arbeiten von 1298—1300 bei ihm feststand. Denn bei der dürftigen Erhaltung der dortigen Reste vermögen wir dies nicht mit Sicherheit zu erkennen, am wenigsten an dem stark restaurirten Mosaik des auf dem Meere wandelnden Petrus (der sogen. Navicella) in der Vorhalle von S. Peter, da schon Technik und römische Gehilfen einen grossen Theil von Giotto's Originalität verwischen mussten. Es begreift sich auch leicht, dass in Rom, wo erst 1291 Pietro Cavallini den musivischen Mariencyklus der Apsis von S. Maria in Trastevere vollendet, Jacopo Torriti 1288—1292 die Apsiden von S. Giovanni in Laterano und von S. Maria Maggiore, Filippo Rusuti aber die Vorhalle der letzteren Kirche in traditioneller Weise mosaicirt hatten, selbst ein Giotto seine Selbstständigkeit nicht wahren konnte. Wir finden aber die Grundsätze des Meisters bereits systematisch verwirklicht in seinem nächsten 1303—1306 entstandenen Werke, seiner Hauptschöpfung dem Umfange wie der Erhaltung nach, nämlich in der Marienkapelle degli Scrovegni zu Padua, bekannt unter dem von dem benachbarten Amphitheater entlehnten Beinamen dell Arena.

Der architektonisch kahle, werthlose Bau ist nämlich von unten bis zum Gewölbeschluss mit Gemälden bedeckt, von welchen nur jene des Chores und die Grisaillen der Tugenden und Laster am Sockel, die letzteren wenigstens in ihrer dermaligen Gestalt, nicht von Giotto's Hand sind. Von Unterordnung der Malerei unter die Architektur, welche letztere nur als passiver Raum für den Gemäldecyklus und mit entschiedener Anspruchslosigkeit für einen solchen gedacht erscheint, ist keine Rede, im Gegentheile widerstreben die drei horizontalen Gemäldestreifen übereinander der vertikalen Tendenz gothischer Bauweise. Noch freier aber als der Architektur gegenüber schaltet der Künstler hinsichtlich der Auffassung. Schon in der Wahl der Darstellungen, namentlich aber in der durch die Bildbarkeit der Gegenstände bedingten Verwendung derselben zu grösseren oder kleineren Compositionen verfährt er völlig neu-

gestaltend, bald als Dramaturg, bald als Epiker, und verschmäht selbst novellistische Züge nicht, nur das lyrische Element der Sienesen ist ihm verschlossen. Dabei erinnert sein Pathos weder an den conventionellen Charakter noch an den höfischen Zuschnitt der französischen Auffassung. Scharf, gelegentlich übertrieben, mehr von demokratischer Naturkraft als von aristokratischer Beherrschung zeugend, wird sein Affekt in pathetischen Scenen, wie in der Grablegung, leidenschaftlich

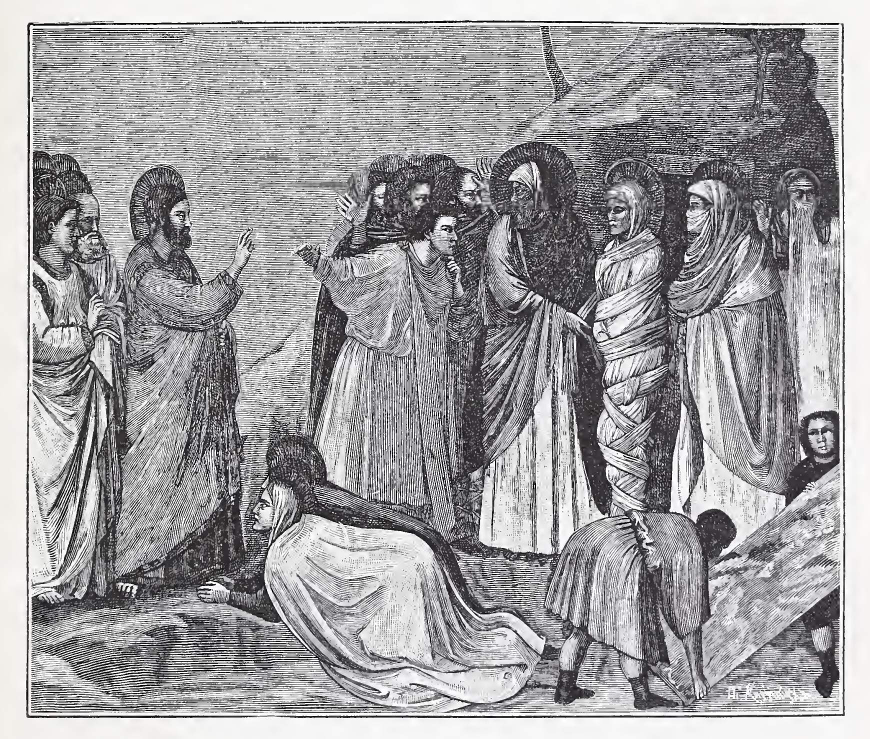


Fig. 405. Auferweckung des Lazarus. Wandgemälde von Giotto in S. Maria dell' Arena zu Padua.

wild, die Geberde zügellos, die Klage Geschrei. Die Concentration der Handlung geht so weit, dass die vordersten Figuren dem Beschauer den Rücken zuwenden, und während sich nie nachweisen lässt, dass eine Gestalt lediglich aus Füllungsgründen hinzugefügt, oder eine Stellung gewählt sei, weil sie für zeichnerische Schönheit günstig, findet sich oft, dass die hierfür ungünstigste gewählt sei, weil sie so am sprechendsten zu sein schien. Portraitartige Individualität verbindet sich aber damit nirgends. Der Künstler verfügt im Grunde nur über einen Gesichtstypus, der in dem schmalen Schlitz der Augen mit den dunklen Pupillen etwas ziemlich Naturwidriges, auch sonst wenig Durchgebildetes hat,

aber durch den jeweiligen bestimmten Ausdruck etwas Charakteristisches gewinnt. Auch die Detailkenntniss des übrigen menschlichen Körpers ist eine sehr schwache, Bewegung und Geberde aber sind richtig empfunden, an den Hauptträgern der Composition sogar würdig und grossartig. Die Gewänder haben ihre byzantinische gehäufte Fältelung ganz abgestreift und erscheinen im Gegensatz zur reichen Drapirung der nordischen Gothik sogar eher dürftig, geben aber das Nothwendigste des Faltenwurfs mit maassvollem Verständniss. Ueberhaupt ordnet sich das Nebensächliche dem Wesentlichen in erfreulicher Abstufung unter, so dass sich deutlich betont, worauf es ankommt, und alles Beiwerk, das in der nordischen Kunst wenigstens gleichwerthig, nicht selten sogar im Uebergewicht erscheint, zurücktritt. Landschaft und Vegetation bleiben bei möglichster Einfachheit, die Architektur sogar bei lediglich symbolischer Andeutung stehen. Selbst die Thiere sind als Beiwerk nebensächlich und ohne tiefergehendes Naturstudium behandelt.

Die späteren Werke Giotto's zeigen eher noch eine Steigerung seiner Kunst an Reife der Composition, der Formkenntniss und des Ausdrucks, ja selbst der Formschönheit. So schon die vier Deckenbilder an dem Vierungsgewölbe der Unterkirche von S. Francesco in Assisi, die Verherrlichung des Ordensstifters und die drei Ordensgelübde, Armuth (Fig. 406), Keuschheit und Gehorsam darstellend. Noch mehr die Malereien der Kapellen Bardi und Peruzzi in S. Croce zu Florenz, welche in den Scenen des Franziskuslebens wie der Geschichte der beiden hh. Johannes die verwandten Darstellungen zu Assisi und Padua entschieden überbieten, und nur beklagen lassen, dass ihre Erhaltung hinter jener der paduanischen zurücksteht.

Durch Giotto's geniale Weise hatte die Malerei Italiens für längere Zeit ihr Hauptfeld gewonnen, nämlich die Wandmalerei, und zwar in der, wie es scheint, von Giotto eingeführten Frescotechnik (Wasserfarbenmalerei auf frischem Verputz). Wie damit das Mosaik fast gänzlich aus dem Felde geschlagen war, so schien auch die Monumentalkunst des Nordens, die Glasmalerei, so weit überflügelt, dass deren Anwendung in Italien vereinzelt blieb. Auch die anderen Maltechniken vermochten sich keine Popularität zu erobern, und während in den nordischen Ländern im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts Bücherillumination und miniaturartige Tafelmalerei bevorzugt erscheint, wandten sich in Italien die besten Kräfte dem monumentalen Fresco zu. Der Ruhm des Meisters aber, welcher auf ehrenvolle Berufungen hin in Assisi, Rom, Padua, Rimini und Neapel zum Theil mit ansehnlichem Schüler- und Gehilfenkreis arbeitete und schliesslich im damaligen Culturcentrum Italiens, in

Florenz, eine Art von Kunstintendantur erlangte, lenkte die Malerei von fast ganz Italien in seine Bahnen, in welchen sie auch ein Jahrhundert lang verblieb.

Als Giotto starb (1337) war seine Schule fest begründet. Am längsten hatte Taddeo Gaddi († 1366) des Meisters Unterweisung genossen und kommt auch bis auf die Concentration und dramatische Kraft der Darstellung in seinen Wandmalereien der Capella Baroncelli



Fig. 406. Die Vermählung mit der Armuth. Allegorisches Deckengemälde von Giotto in S. Francesco zu Assisi.

von S. Croce zu Florenz den benachbarten Werken Giotto's ziemlich nahe. Wenn wirklich, wie Vasari will, die Gemälde des Kapitelsaales von S. Maria Novella (sogen. spanische Kapelle) mit ihm zusammenhängen, so erscheint er sogar nicht ohne Eigenart, nämlich durch eine gewisse Vornehmheit und an die Sienesen gemahnende Innerlichkeit, wie sie bei Giotto nicht allzu oft begegnet. Ob die interessanten symbolisirenden Compositionen selbst, welche sich zu der Legendendarstellung Giotto's ebenso verhalten, wie die Dominikanerregel zum Minoritenorden, von dem Künstler herrühren oder von der scholastischen Theologie der Klosterbrüder diktirt sind, muss freilich dahingestellt

bleiben. Ebenso hoch wie Taddeo müsste Bernardo di Daddo gesetzt werden, wenn es, wie Milanesi nach dem Codex Gaddiani in der Bibliotheca Magliabechiana annimmt, völlig gesichert, oder auch nur wahrscheinlich wäre, dass die früher von Vasari irrthümlich dem Orcagna zugeeigneten Gemälde des Campo Santo zu Pisa, nämlich der Triumph des Todes und das Jüngste Gericht, von seiner Hand stammen. Denn namentlich im erstgenannten Bilde finden sich Züge, die sich an Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und an sinniger Tiefe noch über jene Giotto's stellen, während die seelenvolle Behandlung der Köpfe ohne sienesischen Einfluss eines Simone di Martino schwer zu erklären sind. Zu den bedeutendsten Nachfolgern Giotto's gehört endlich noch der Meister der Wandgemälde in der Capella Strozzi (linker Querschiffflügel) von S. Maria Novella in Florenz, welche zwar weniger im Jüngsten Gericht und in der Hölle, sicher aber in der Darstellung des Paradieses Giotto hinsichtlich der Zeichnung des Körperlichen übertroffen zeigen. Der Meister ist Andrea di Cione (Orcagna) dessen architektonische und plastische Thätigkeit wie jene Giotto's bereits früher berührt worden ist († 1368).

Wenn wir von den übrigen unmittelbaren Schülern noch Maso di Banco, den Meister der Fresken in der Capella S. Silvestro von S. Croce zu Florenz hervorheben, so erscheint nicht minder bemerkenswerth das Verhältniss der Giotto ferner stehenden Maler. Denn seinem Einflusse konnten sich auch Autodidakten nicht entziehen. So ein Buonamico Cristofani (Buffalmaco), wenn wirklich die Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt im Campo Santo zu Pisa von ihm herrührt. Wir dürfen ihn auch bei Maestro Stefano, als scimia della natura (Affe der Natur) renommirt, und bei seinem Sohne Giotto di Stefano (Giottino) wenigstens voraussetzen, da der Mangel an beglaubigten Werken ein sicheres Urtheil noch nicht gestattet. Wir finden übrigens Giotto's Einfluss fast noch ungeschwächt bei der zweiten Generation seiner Florentiner Schule, so bei den Schülern des Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi, Jacopo di Casentino, Giovanni da Milano, bei dem Nachfolger Orcagna's Francesco Traini da Pisa, bei Andrea da Firenze, Antonio Veneziano, Francesco da Volterra, Pietro Puccio da Orvieto u. a. m. Finden sich auch bei Einigen sienesische Einflüsse, so ist doch bei allen die giotteske Schule unzweifelhaft. Und sie erhält sich unentwegt in die dritte und vierte Generation bis tief in das 15. Jahrhundert, wie bei Spinello Aretino, Nicola di Pietro Cierino, Fra Lorenzo da Firenze, Gherardo Starnina u. a.

Selbst bei Manchen, die vielleicht nie nach Florenz gelangten, war

die Kenntnissnahme Giotto'scher oder giottesker Werke für ihren Styl entscheidend. Die Gemälde der Incoronata zu Neapel würden wie zu Vasari's Zeit so noch jetzt für Werke Giotto's selbst gelten, wenn nicht ihre Entstehung nach den Erbauungsdaten der Kapelle wie nach dem Gegenstande erst nach 1352 fallen müsste. Kennen wir aber deren Urheber nicht, der also wohl auch ein eingewanderter Florentiner sein kann, so erscheinen doch die sicheren Werke des Neapolitaners Roberto di Oderisio von denselben nicht wesentlich verschieden. Wie Giotto's



Fig. 407. Martyriumswunder des h. Georg. Fresco von Cap. S. Felice in S. Antonio zu Padua.

Arbeiten hier den Keim gelegt zu haben scheinen, so liegt dies nicht minder nahe in Oberitalien. Giotto's Capella dell' Arena erklärt die Erscheinung des in Padua und Venedig thätigen Guariento, oder des Veronesers Altichiero da Zevio und des Jacopo Avanzi, welche die schönen Gemälde in der Capella Felice von S. Antonio zu Padua geschaffen haben (vgl. Fig. 407), ohne dass an persönlichen Zusammenhang der Genannten mit Giotto gedacht zu werden braucht. Uebrigens kann auch der giotteske Einfluss in Bologna nicht befremden, wo wir einen Vitale und einen Lippo di Dalmasio thätig finden, wie auch

der Modenese Barnaba nicht nach Pisa zur Ausführung von Wandgemälden geladen worden wäre, wenn seine Kunst nicht jener der übrigen Meister des Campo Santo ähnlich und ebenbürtig gewesen wäre. Als Tafelmaler werden wir ihn übrigens auf mehr archaisirendem Wege finden, was auch bei Tommaso da Mutina der Fall ist, der den Schauplatz seiner Thätigkeit, wie Starnina nach Spanien, so nach Deutschland (Prag) verlegte.

Von einem Fortschritte ist nirgends die Rede. Denn was hier oder dort an Formkorrektheit namentlich in den Extremitäten gebessert wurde, ward an Auffassung eingebüsst; was an Detailreichthum gewonnen wurde, ging an einfacher Grösse der Composition verloren. Selbstverständlich machten sich auch mehr und mehr Handwerklichkeit und Manierirtheit, Formalismus und Inhaltslosigkeit fühlbar, und zwar in dem Maasse, als die äussere Geschicklichkeit, die Uebung und die Erfahrungen wuchsen.

Nur an einer Stelle Italiens, in Siena, findet sich nennenswerthe Selbständigkeit, von einem Meister ausgehend, welcher von Giotto's Richtung prinzipiell abwich, aber von ähnlicher künstlerischer Bedeutung war. Wir haben dort schon in Duccio di Buoninsegna einen Künstler gefunden, der einem Cimabue mindestens ebenbürtig erscheint. Als Rivale des Ruhmes eines Giotto aber kann dessen jüngerer Zeitgenosse Simone di Martino (1284—1344) gelten, dessen Hauptwerk, das grosse Wandgemälde im Rathhaus zu Siena, Madonna mit Heiligen darstellend, im Jahre 1315 vollendet wurde. Simone's Richtung hat mehr Verwandtschaft mit den gothischen Prinzipien im Allgemeinen als jene Giotto's. Ihm ist es weniger um dramatische Realität und um die Charakteristik der Handlung, als um zarten Empfindungsausdruck zu thun, der sich auch mit mehr Sinn für Formschönheit verbindet, als ihn die florentinische Schule im Allgemeinen besitzt. Ein Madonnentypus, wie wir ihn an dem genannten Gemälde finden, Engels- und Heiligenköpfe, wie hier (vgl. Fig. 408), die zarten Gesten der Anbetung und Verehrung, welche die ganze Versammlung beleben, sind zwar in der gothischen Plastik Frankreichs, nicht aber in der Schule Giotto's anzutreffen. Die ganze Auffassung ist eine der florentinischen gegensätzliche und verhält sich zu derselben ungefähr wie die der kölnischen Schule zu jener der flandrisch-brabantischen. Denselben Eindruck sollen auch die Wandmalereien zu Avignon machen, wo Simone den Rest seines Lebens verbrachte. Dabei fehlt es aber dem Meister keineswegs auch an kräftigeren Gaben, wie das Reiterbild des Generals Guidoriccio Folignani zeigt, das Simone 1328 dem erwähnten Madonnenbilde im Rathhause

zu Siena gegenübergesetzt hat. Ueberhaupt beruhte ein grosser Theil des Ruhmes unseres Meisters auf dem Bildniss, vielleicht grossen Theils weiblicher Modelle, welches die Fähigkeit zu charakteristischer Auffassung voraussetzt, aber auch eine gesteigerte Cultivirung des Tafelbildes bedingt, wovon unten gesprochen werden soll.

Simone's Bruder Donato di Martino und Schwager Lippo Memmi erscheinen als dessen unselbständige Gehilfen oder Nachahmer, wie dies Lippo's Madonnenbild im Rathhause von S. Gimignano zeigt. Bedeutender sind die Brüder Pietro und Ambrogio di Lorenzo, der erstere nur als Tafelmaler bekannt, der letztere dagegen als der Urheber einer der bedeutendsten Frescoschöpfungen des Mittelalters zu den grössten Meistern seiner Zeit zu zählen. Sie befindet sich, 1338 bis 1340 ausgeführt, im Saale der Neun des Palazzo publico zu Siena und stellt einerseits das gute Regiment mit dessen gesegneten Folgen, anderseits als schwächeres Gegenbild die Tyrannei dar. Die Anordnung des ersteren Gemäldes erinnert einigermassen an die allegorischen Malereien der spanischen Kapelle in Florenz; doch erscheint das scholastische Wesen der Compositionen hier noch starrer und unkünstlerischer, so dass die Allegorien in compositioneller Hinsicht weit unter jenen Giotto's in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi stehen. Dagegen überbieten sie an empfindungsvoller Formschönheit alle florentinischen Arbeiten bei weitem, in manchen Fällen selbst an classische Ueberreste aus Pompeji wie aus den ältesten Katakomben streifend.



Fig. 408. Von dem Fresco des Simone di Martino im Rathhause zu Siena.

Die übrigen Meister Siena's sind, mit einem Simone und Ambrogio verglichen, verhältnissmässig geringer, als die späteren Giottesken einem Giotto gegenüber. Maler wie Barna, Bartolo di Fredi, Andrea Vanni, Taddeo di Bartolo di Mino u. a. sind routinirte Techniker ohne Gefühl, was gerade bei der sentimentalen Richtung der Sienesen leicht zu hohler und widerwärtiger Grimasse führt und den Gemäldesaal zu Siena ziem-

lich unerquicklich macht. Ihre Wirksamkeit als Tafelmaler ist übrigens umfänglicher als ihre Frescothätigkeit, auch entsprechender nicht blos ihrer persönlichen Begabung, sondern der ganzen sienesischen Richtung, die in ihrer dem epischen und dramatischen Charakter des Frescowerkes abgewandten Art leichter einen befriedigenden Erfolg im kleinen Andachtsbilde errang.

Beide Schulen aber fanden im 15. Jahrhundert einen Abschluss, der des grossen Anfanges nicht blos würdig war, sondern selbst eine künstlerische Steigerung darbot. Und zwar unter Verbindung der Vorzüge beider, der dramatischen Aktivität der Florentiner, wie der lyrischen Empfindungsrichtung der Sienesen. Die Meister aber, welche mit diesem Abschluss zugleich den Uebergang zur Renaissance bildeten, waren Masolino und Fiesole.

Ueberwiegend auf giotteskem Boden steht der erstere, Masolino da Panicale, um 1383 geboren. Wo und wie er seine frühere Lebenszeit zugebracht, und ob er wirklich (nach Vasari) ein Schüler Starnina's war, ist unsicher. 1423—25 in Florenz, arbeitet er bis 1427 in Ungarn, wohin er dem mit Glück abenteuernden Filippo Scolari gefolgt war, dann zu Castiglione d'Olona bei Varese im Gebiet von Como, wo in der Collegiatkirche wie im Baptisterium, im letzteren mit 1435 datirt, allein sichere Arbeiten von ihm nachweisbar sind. Vielleicht sind diesen die Gemälde in der Katharinenkapelle von S. Clemente in Rom, wenn überhaupt von seiner Hand, beträchtlich vorangegangen, wie auch sein Antheil an der Brancacci-Kapelle der Karmeliterkirche zu Florenz in den Anfang der zwanziger Jahre fallen müsste. Da jedoch dieser wenigstens unter dem Erhaltenen sehr problematisch ist, die Arbeiten in Castiglione und S. Clemente aber, wenn auch von nicht geringem Verdienste, doch noch auf giotteskem Boden stehen, so finden wir keine Berechtigung, den Meister an die Spitze des neuen Aufschwunges, den wir Renaissance zu nennen pflegen, zu stellen.

Mehr Anspruch darauf könnte sein Zeitgenosse Fiesole erheben. 1387 zu Vicchio bei Mugello geboren, hatte Guido di Pietro schon 1407 bei seinem Eintritt in das Dominikanerkloster bei Fiesole seinen Namen in Fra Giovanni geändert und trug nun das Ordensgewand, in den letzten Jahrzehnten seines Lebens in S. Marco zu Florenz und in S. Maria sopra Minerva zu Rom, als ein Muster von Mönch bis in sein Greisenalter. Seine Schule war jedenfalls florentinisch, aber seine ekstatisch fromme Natur drängte ihn auf die empfindungsvollen Bahnen eines Simone und Ambrogio. In echt mittelalterlicher Weise die Natur mehr empfindend als erkennend, zeigt er in seiner Formensprache wohl noch

manche bedeutende Lücken und Unvollkommenheiten, aber er weiss im Schwelgen seiner verzückten Visionen seine Gestalten mit einer Verklärung zu umkleiden, welche an der Wahrheit und Tiefe seiner Inspiration keinen Zweifel und manche formale Mängel übersehen lässt. Dies ist besonders bei den Gloriendarstellungen der Fall, in denen er als der kirchlichste aller Maler unübertroffen dasteht. Wo er dagegen die Sphären der Seligen im Himmel oder die Exstase der Heiligen auf Erden überschreitet, erscheint er geringer, und geradezu skurril in der Darstellung von Gewaltthat und Bosheit, welche das Herz des „Angelico“ (des Engelgleichen), wie er bei seiner Beatisirung genannt ward, nicht verstand. Wie Giotto's Darstellungen Dramen, so waren die Fiesole's Hymnen, nach der entsprechenden Richtung hin beide von grosser subjektiver Kraft und Wahrheit, an objektiver Realität beide noch ziemlich dürftig.

Da bei der Natur Fiesole's weniger die Zeit als der Gegenstand seine Kunst steigerte, so finden wir seine höchste Leistung wohl in dem grossen Kreuzbild des Kapitelsaales von S. Marco, wenn auch fast jedes von den Zellengemälden seines Klosters, das er ahnungslos zu einem Museum seiner Kunst erhoben, in seiner Art anziehend und bedeutsam wirkt. Ja man kann sagen, dass der Versuch eines erhöhten Realismus, zu welchem ihn die Fortschritte seiner späteren Zeitgenossen in dem 1347 begonnenen Gemäldecyklus der Kapelle Nicolaus V. im Vatikan drängten, der Gesammtwirkung keineswegs von Vortheil war. Doch liess er sich im Ganzen nur wenig beeinflussen, obwohl, als sich im Jahre 1455 der Stein über seiner Gruft in S. Maria sopra Minerva zu Rom schloss, die Neue Zeit in der italienischen Malerei längst angebrochen war. Als der letzte mittelalterliche Meister Italiens repräsentirt er noch einmal die erdvergessene mystische Kirchlichkeit des Mittelalters so voll und ganz, wie sein jüngerer Zeitgenosse Fra Filippo Lippi die etwas frivole Weltlichkeit der Renaissance.

Die Tafelmalerei Italiens spielt keine Sonderrolle. Es bethätigte sich die Mehrzahl der genannten Frescomeister auch auf diesem Felde, aber zumeist nebenbei und so, dass man nicht verkennen konnte, ihre Kraft liege auf einer anderen Seite. Auch kann man gewahren, dass die Tafelmalerei länger archaisirte und noch etwas von byzantinischer Tradition behielt, selbst wenn dieselben Meister im Wandbild sich davon schon mehr oder weniger emancipirt hatten. In der That finden wir Cimabue und Duccio di Buoninsegna in ihren Madonnentafeln in gleicher Weise byzantinisirend, während wenigstens Cimabue's Fresken zu Assisi den Bann schon gebrochen zeigen. Selbst Giotto archaisirt

noch unverkennbar an der Madonna aus Ognisanti (jetzt in der Akademie) zu Florenz, wenn er auch sonst selbst in kleinen fast miniaturartigen Werken, wie in den kleinen Tafeln des einstigen Sakristeischrankes von S. Croce (jetzt in der Akademie zu Florenz und in den Galerien zu Berlin und München), ebenso wenig mehr von der früher vorbildlichen Emailkunst als in den Fresken von dem Musivbilde erkennen lässt. Dass er übrigens im Tafelbilde geringer war, als im Fresko, zeigen alle seine Staffeleiwerke, auch das einzige mit seinem Namen bezeichnete der Madonna aus der Kirche degli Angeli bei Bologna (jetzt in der Brera zu Mailand). Wie festgewurzelt der Archaismus in der Tafelmalerei war, beweist Bernardo di Daddo's Madonnenbild in Orsanmichele zu Florenz durch seine späte Entstehungszeit. Erst die Schule des Taddeo Gaddi, der selbst in seinen Altartafeln der Galerie zu Berlin (1334) und Siena (1355) schon dem Frescostyle Giotto's sich rückhaltloser anschliesst, zeigt den Conventionalismus ganz überwunden, wie auch Orcagna's Tafelaltar in Capella Strozzi von S. Maria Novella seinen Frescowerken nur mehr wenig nachsteht.

In günstigerer Lage als in Florenz ist die Tafelmalerei in der Sienesischen Schule. Beruht schon Duccio's Ruhm auf einem Tafelbild, so erscheint Simone di Martino's grosses Fresco im Rathhaus zu Siena nach Anordnung und Detailsorgfalt vielmehr wie ein auf die Wand übertragenes Altarwerk. Die Nachrichten und erhaltenen Arbeiten lassen ihn auch mehr als Staffeleimaler erkennen, wie dies die grossen Altarwerke von Orvieto und Pisa (jetzt in der Opera del Duomo und im Seminar zu Pisa) oder die Verkündigung aus dem Dom zu Siena (Uffizien zu Florenz) beweisen, und die von Zeitgenossen hochgerühmten Bildnisse bestätigen. Die Vorliebe für Gold in den Gründen und gemusterten Gewändern, die grünliche Untermalung des Incarnats u. s. w. lassen ebenfalls einiges Fortleben der byzantinischen Tradition erkennen, von welchem sich natürlich Simone's Schwager und Gehilfe Lippo Memmi nicht losmacht. Selbst Pietro di Lorenzo (Lorenzetti), nur als Tafelmaler durch erhaltene Werke zu Siena, Florenz und Arezzo gesichert, und wohl der hervorragendste Meister dieses Zweiges im 14. Jahrhundert, vermag die archaistische Neigung nicht zu unterdrücken, die wir dann auch noch an einem Spätling der unselbständig gewordenen Schule, Taddeo di Bartolo, finden, dessen Thätigkeit sich noch tief in's 15. Jahrhundert erstreckt.

Noch stärker erscheint der Archaismus an Arbeiten der Provinz, wie z. B. an Werken der beiden Meister von Mutina, Barnaba und Tommaso (vgl. Fig. 409), ganz abgesehen von den Malern Venedigs

und Murano's, bei denen der Byzantinismus bewusst und gewollt erscheint. Erst im 15. Jahrhundert verschwindet die alte Tradition ganz aus dem Tafelbild, wie denn namentlich Fra Giovanni da Fiesole von vornherein davon frei erscheint. Eine so einheitliche Natur, wie sie ihn beglückte, konnte auch keinen technischen Dualismus aufkommen lassen. Die Zartheit seiner zahlreichen Tafelbilder, ihr helles, freundliches, wenn auch etwas kühles und zuweilen buntes Colorit lässt zwar seine Vorliebe für die Staffeleikunst, ja sogar für miniaturartige Malerei deutlich erkennen, aber doch entspringt sein Styl nach Composition und Farbe dem Fresco. Denn auch bei ihm erscheinen, wie bei allen Italienern, die Wandmalereien nicht als Vergrösserungen des Tafelbildes, sondern umgekehrt das Staffeleibild als miniaturartige Reduction der Monumentalmalerei.



Fig. 409. Madonna von Tommaso da Mutina im Belvedere zu Wien.

Noch untergeordneter als die Tafelmalerei stellt sich endlich in Italien jene Kunst dar, welche wir unter den malerischen Techniken Frankreichs obenan gefunden haben, nämlich die Illumination. Zwar fehlt es auch hier weder an berühmten Namen noch an stattlichen Werken, auch mussten die zu internationalem Rufe gelangten Sitze der Wissenschaften, vorab Bologna, die Schreibekunst fördern. Schon Dante preist zwei in Bologna thätige Illuminatoren, Oderigi da Gubbio, der etwa mit Cimabue gleichzeitig war, und Franco, Giotto's Zeitgenossen, während um die Mitte des 14. Jahrhunderts der Camaldulenser Silvestro in Florenz gerühmt wird. Aber mit diesen Namen bezeichnete Werke kennen wir nicht, und die von Nicola da Bologna signirten Codices aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind nicht erheblich. Im Ganzen verbindet sich an den Werken dieser Zeit giottesker oder sienischer Styl mit französischen Einflüssen, namentlich dem energischen dekorativen Colorit der Schule Ludwig's IX.

Wenn wir aber gelegentlich italienische Illuminatoren nach Frank-

reich, selbst an den Hof des Herzogs von Berri berufen finden, so spricht das nicht für künstlerische Ebenbürtigkeit oder gar Ueberlegenheit derselben, sondern entsprang lediglich der Vorliebe von Büchersammlern für Mannigfaltigkeit der Behandlung. Denn ein Bedürfniss für italienische Hilfe bestand in Frankreich für Illumination so wenig als für Glasmalerei, da auch die besten Miniaturen Italiens bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts an zierlicher Schönheit hinter den französisch-niederländischen Arbeiten zurückstehen und die Glasmalerei in Italien fast gänzlich brach lag. Als Missionare der Kunst konnten die Italiener nur auf dem Felde der Wand- und zum Theil Tafelmalerei erscheinen, auf welchem wir sie auch im Auslande in gelegentlich lohnender und glänzender Stellung finden. So einen Simone di Martino in Avignon, einen Gherardo Starnina in Spanien, einen Tommaso da Mutina in Prag, einen Masolino da Panicale in Ungarn.

D. Deutschland.*)

Was von der Entwicklung der deutschen Plastik der gothischen Periode gesagt worden ist, gilt im Allgemeinen auch von der Malerei. Die Einflüsse Frankreichs wirkten weder schnell noch durchgreifend. Der Romanismus klammerte sich an die Werke der Uebergangszeit und liess bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts noch wenig Veränderung gewahren. In den Rheinlanden kamen dann mit den grossen Bauschöpfungen von Freiberg, Strassburg und Köln im Gefolge der französischen Architektur auch in der Plastik und Malerei französische Anschauungen zum Durchbruche, aber das übrige Deutschland verfolgte im Wesentlichen seine eigenen Wege. Zwar verliess man auch hier jenen byzantinischen Schematismus, jene hieratische Starrheit der Mönchskunst, wie sie in der romanischen Epoche von gelegentlichen realistischen Anläufen niemals ganz aus dem Felde geschlagen werden konnte, aber keineswegs zu Gunsten jener eleganten Idealität, die wir in Frankreich als den Ausdruck höfisch-ritterlichen Sinnes gefunden haben, sondern

*) E. Förster, Denkmale der deutschen Malerei. Leipzig 1855—1869. — J. J. Merlo, Die Meister der altkölnischen Malerschule. Köln 1852. — L. A. Schreiber, Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule von 1460 bis 1500. Bonn 1880. — E. aus'm Weerth, Wandmalereien des Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig o. J. — C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. II. Aufl., Band IV. VI. — A. Woltmann und A. Woermann, Geschichte der Malerei. Leipzig 1879/80.

um einer Realität Platz zu machen, die ihren Herd im bürgerlichen Familienleben hatte. In der That gewann die Malerei Deutschlands, welche in der romanischen Epoche wie in der Uebergangszeit noch ganz klerikales Gepräge getragen, im 13. und 14. Jahrhundert ebenso den Zuschnitt des dritten Standes, wie die gothische Malerei Frankreichs jenen des Ritterstandes erlangte.

Das Beharren der deutschen Malerei bei der Tradition äussert sich schon in dem längeren Festhalten an dem ebenso altchristlich-by-



Fig. 410. Wandgemälde aus der Deutschordenskirche zu Ramersdorf.

zantinischen wie karolingischen und romanischen Gebrauche reichen Schmuckes mit Wandmalerei, der in der französischen Gothik so viel wie verloren gegangen war. Allerdings boten die grossen im französischen Style gebauten Kathedralen wenig Raum und Gelegenheit, umsomehr aber die kleineren Kirchen und Kapellen, in welchen die deutsche Architektur mehr als in den grossen Bauten ihre Selbständigkeit und die benöthigten Wandflächen zu bewahren gewusst hatte. Das 13. Jahrhundert liefert zwar davon nicht mehr allzuviel, da fast Alles späteren Umbauten, Uebertünchungen und absichtlichen wie durch die Zeit bedingten Zerstörungen zum Opfer gefallen ist, doch zeigen z. B. die Königsreihen im Chor der Kirche zu Brauweiler in den Rheinlanden, wie auch die Malereien von Rebdorf in Bayern (jetzt in 13 Tafeln in das

National-Museum zu München versetzt) noch deutlich genug das Fortleben romanischer Behandlungsweise.

Im 14. Jahrhundert finden wir zweierlei Auffassungen. In den Rheinlanden einen Styl, der seine französische Beeinflussung, seine Abhängigkeit von der französischen Miniaturkunst wie Glasmalerei nicht verleugnen kann. So in den Wand- und Deckengemälden der Deutschordenskirche zu Ramersdorf (vergl. Fig. 410), seit der Versetzung der Kirche auf den Friedhof zu Bonn leider zerstört und nur mehr aus E. aus'm Weerth's verdienstlicher Publikation zu beurtheilen, oder an oberrheinischen wie westschweizerischen Kirchen, zu Gebweiler, Rosenweiler und Weissenburg im Elsass, zu Basel in der Crypta des Münsters u. s. w. Das Schmächtige der Körper, das Fliessende, Elegante der Bewegung wie der überlangen Drapirung, die sentimentale Neigung der zarten Köpfe, überhaupt das Vorwalten gezierter Empfindung ist entschieden aus französischem Einflusse entsprungen. Ihren Höhepunkt erreichte diese Richtung in Köln, wo an den Chorschranken des Domes Arbeiten der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in den Legendendarstellungen aus dem Leben des Apostels Petrus und des Papstes Sylvester sich erhalten haben. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erscheint sogar ein Meistername, indem ein Wilhelm von Köln Wandmalereien bei S. Cunibert, in der Neuen Halle und im Rathhause ausführte. Es ist wohl derselbe Wilhelm, den die Limburger Chronik unter dem Jahre 1380 auch als den besten Portraitmaler der Christenheit rühmt, möglicherweise der 1358—1378 in Köln urkundlich vorkommende Wilhelm von Herle bei Limburg. Ueberreste seiner Kunst sicher nachzuweisen, ist zwar nicht gelungen, nach der allgemeinen Haltung der Gemälde dieser Zeit darf aber wohl auch seine Art als eine Abzweigung von der französischen Kunst vermuthet werden.

Wesentlich anders erscheinen die Arbeiten aus den durch ihre Entfernung dem französischen Einflusse mehr entrückten deutschen Gebieten. Von diesen spielen die umfänglichen Malereien der Kirche zu Oberwinterthur in der Schweiz für ihre Zeit wohl eine ähnlich hervorragende Rolle, wie die Wandgemälde von Oberzell für die romanische. Die cyklischen Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi und aus der Legende des h. Arbogast, mit welchen einst das ganze Mittelschiff bedeckt war, zeigen zwar wenig mehr von der typischen Gebundenheit der vorigen Epoche, aber mit der Freiheit verbindet sich kaum ein künstlerischer Fortschritt. Noch geringer sind die vor Kurzem entdeckten Wandmalereien in der Afrakirche zu Schelklingen in Württemberg (Fig. 411). Hier finden wir die ganze dilettantische Naivetät der gleich-

zeitigen deutschen Miniaturkunst ohne irgendwelche wesentliche Beeinflussung durch französische Weise. Derb und ungelenk, aber frisch und verständlich und voll von gesunder Naturbeobachtung erfreuen sie jedenfalls mehr als der abgelebte Conventionalismus des überwundenen hieratischen Styles. Die strenge Würde des letzteren ist zwar ganz verloren, aber für diese Einbusse entschädigt die gemüthvolle, schlichtbürgerliche Wahrheit.

Dass dieser etwas derbe Ton nicht blos darauf berechnet war, in Landkirchen auf das niedere Volk zu wirken, beweisen auch die Gemälde profan-poetischen Inhaltes, welche in den deutschen Schlössern ebenso beliebt waren, wie in den englischen. Das interessanteste Beispiel sol-

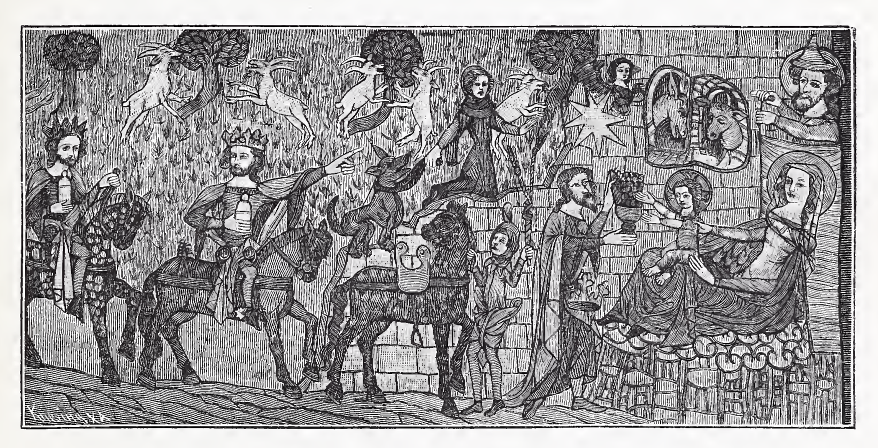


Fig. 411. Die Anbetung der Könige. Wandgemälde im Chor der Afrakirche zu Schelklingen in Württemberg.

cher aus den Dichtern entlehnter Gemäldecyklen wären wohl die Malereien in Schloss Runkelstein bei Bozen in Tirol, wenn nicht Zustand und Zerstörung jeden Genuss erschwerten und verdürben. Jedenfalls aber erscheint der Inhalt als ein ausserordentlich reicher, nicht blos in den Gruppen von classischen, jüdischen und christlichen Helden und Liebespaaren, sondern auch in den romantischen Scenen aus Tristan, Garel u. s. w. Aehnliche Malereien enthält auch der Ehinger Hof in Ulm.

Man begreift übrigens angesichts dieser Werke, dass der feingebildete Kaiser Karl IV., der selbst am französischen Hofe erzogen und mit der Schwester des Königs Philipp VI., Blanche von Valois, vermählt war, mit dieser etwas wilden Kunst sich nicht begnügen wollte. Da er aber Monumentalmalerei wünschte, erscheint es bezeichnend für seine Einsicht wie für die Verhältnisse, dass er hierfür nicht wie für seine Bauten französische Künstler beizog, sondern als leitende Kräfte für

seine malerischen Unternehmungen Italiener verschrieb. So zu dem grossen Mosaik von 1371 am südlichen Transseptportal des Domes zu Prag, bei welchem wohl an venetianische Arbeiter gedacht werden muss. Gewiss in erster Reihe zu monumentalen Arbeiten war auch Tommaso da Mutina berufen worden, dessen Thätigkeit allerdings nur an etlichen bezeichneten Tafelbildern verbürgt ist (vgl. Fig. 409), sicher aber auch mit den giottesken Wandmalereien der Katharinenkapelle zu Karlstein wie des Kreuzganges zu Emaus zusammenhängt. Karl IV. scheint jedoch selbst gefunden zu haben, dass seine Wahl keine besonders glückliche gewesen, weshalb er seine Blicke auf Strassburg lenkte, wo eine



Fig. 412. Scene aus dem Wandgemälde-Cyklus des Todtentanzes in der Marienkirche zu Berlin.

damals und bis tief in's 15. Jahrhundert hinein blühende Wandmalereischule bestand. Nicolaus, genannt Wurmser von Strassburg, dem wohl die oberdeutschen Malereien der Marienkirche zu Prag angehören, vermochte daher ohne Schwierigkeit der italienisch-giottesken Kunst daselbst den Boden wieder zu entziehen.

Vom Ende des 14. Jahrhunderts an scheint indess die Wandmalerei immer mehr an Terrain verloren zu haben. Die spärliche Erhaltung wie der Mangel an Nachrichten lässt auch bezüglich der künstlerischen Bedeutung dessen, was etwa noch geschaffen wurde, kein Urtheil zu. Es scheint, dass es nach Umfang und Styl von der Art der aufblühenden Staffeleimalerei, und etwa nur durch rohere Flüchtigkeit von derselben verschieden gewesen sei. Dass übrigens auch die Länder des Backsteinbaues, wegen des Verputzes ganz besonders an farbigen Wandschmuck gewiesen, gelegentlich sich zu figürlichen und selbst zu cyklischen Dar-

stellungen aufrafften, beweist der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin (Fig. 412).

In demselben Verhältnisse, in welchem die Wandmalerei in Abnahme kam, erscheint das Bedürfniss nach Glasgemälden im Wachsen. Auch in dieser Kunst finden wir, namentlich im ornamentalen Theile, bis gegen das Ende des 13. Jahrhunderts romanische Elemente, und überdies zunächst eine auffällige Verwandtschaft mit den Werken der fran-

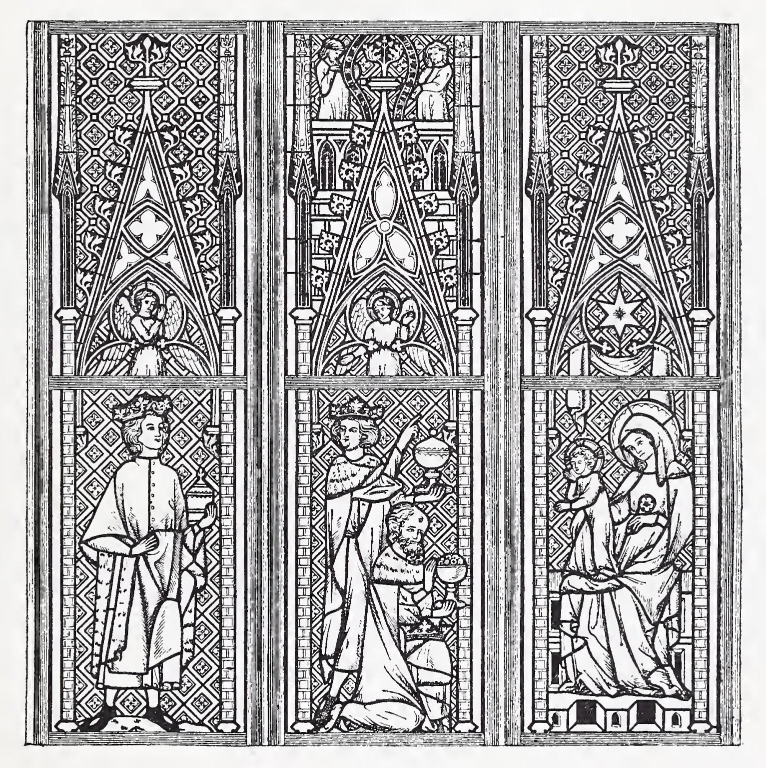


Fig. 413. Glasgemälde aus Königsfelden in der Schweiz.

zösischen Frühgothik, namentlich zu Chartres und Bourges, welche die Abhängigkeit Deutschlands von dem französischen Vorgange nicht bezweifeln lässt. Aber im 14. Jahrhundert überflügelte Deutschland die erschöpften Nachbarn auch in dieser Technik. Zunächst durch consequente Durchführung der gothischen Architekturmalerei, welche indess in der ersten Zeit unter begründeter Berücksichtigung der erforderlichen Flach- und Teppichwirkung noch auf eigentliche Bildeffekte durch Licht und Schatten wie durch Perspective verzichtet. Das System bildet einen scharfen Gegensatz gegen die vorher beliebte Gliederung der

Fensterfläche in Kreis-, Mandel- und Passformen und erscheint schon in den Kathedralen von Strassburg, Freiburg und Köln und an zahlreichen Kirchenbauten des 14. Jahrhunderts in erfreulicher Vollendung (vgl. Fig. 413). Der Vorzug der deutschen Arbeiten liegt aber noch mehr als in der architektonisirten Gliederung in einer günstigeren Farbenstimmung, zu welcher namentlich eine reichlichere Anwendung von Gelb und Weiss beiträgt, welche an den französischen Werken bei oft beleidigendem Ueberreichthum von Roth und einem tiefen an Violett streifenden Blau zu spärlich erscheint. Freilich verfällt der Deutsche gerne in den entgegengesetzten Fehler der Bevorzugung gebrochener Farben und der Erzielung eines Chiaroscuro, welches am Glasgemälde so wenig wie perspectivische Behandlung gerechtfertigt ist. Am günstigsten erscheint die musivische Teppichwirkung in jenen Fällen, wo die Zeichnung so sehr in's Kleine geht, dass der Beschauer unter dem Eindruck der wechselvollen Farbenakkorde auf das Erkennen der Gegenstände aus grösserer Ferne verzichten muss, was der kirchlichen Wirkung ebenso wenig Eintrag thut, wie das Hören eines Chorals ohne Verständniss des Textes. Das Köstlichste der Art bieten die Chorfenster des Domes zu Regensburg, deren genaues Studium die Glasmalerei des 19. Jahrhunderts vor manchem Irrwege, namentlich aber vor dem Bestreben bewahrt hätte, ihre Aufgabe in Compositionen grossen Styles zu suchen.

Untergeordnet im Gebiete der Farbenkunst war die Textiltechnik, vorzugsweise Stickerei. Teppiche, für Dorsalien, Bankbehänge, Baldachine u. s. w. verwendet, waren jetzt mehr in vornehmen Wohnungen als in Kirchen gebräuchlich und darum vorzugsweise mit Minnescenen für die Kemenaten der Frauen, mit Jagddarstellungen für die anderen Räume geschmückt, gestickte Gewänder dagegen hauptsächlich in Kirchen als liturgische Prachtstücke von Caseln, Pluvialen u. s. w. In all diesen Werken, neben welchen noch die gestickten Antependien eine Rolle spielen, haben wir bis zum Ende des 14. Jahrhunderts dasselbe zu constatiren, wie für die romanische Zeit: entweder mehr oder weniger fleissigen und geschickten Dilettantismus, oder arabische (sicilische) Arbeit und Schule. Dass auch später in Deutschland die Tapisserie eine Höhe erreichte, wie in den Niederlanden seit der Oberhoheit von Burgund, ist fraglich. Ja man begnügte sich in den meisten Fällen, die Dorsalien mit Leimfarbe auf Leinwand zu malen, oder den Teppichbehang der Unterwände geradezu in Wandmalerei zu imitiren.

Die Tafelmalerei gelangt auch in Deutschland erst verhältnissmässig spät zu vermehrter Anwendung und erhöhter künstlerischer Bedeutung. Denn auch als die Altaraufsätze (Superfrontalien) über die

Kelchschränke und Unterbänke der Reliquienschreine hinauswuchsen, wurde der Schmuck in der Regel plastisch besorgt, wenn auch gemalte Altartafeln schon in romanischer Zeit vereinzelt vorkommen. Noch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind deutsche Tafelbilder höchst selten, archaisiren überdies auffällig, wie dies z. B. die hageren ascetischen Gestalten der ältesten Kölner Tafelbilder des Richartz-Wallrafschen Museums in Köln zeigen. Denn wenn diese auch in der Körperbiegung und in den Drapirungen dem gothischen Style einige Concession machen, so folgen sie doch sonst den byzantino-romanischen Typen

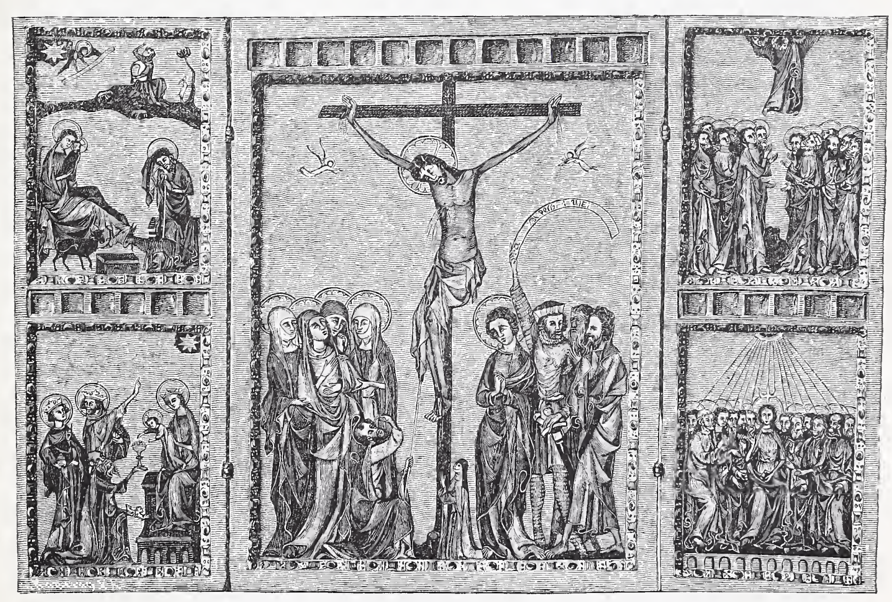


Fig. 414. Triptychon altkölnischer Arbeit im Museum zu Köln.

(vgl. Fig. 414). Grössere Cyklen traten wohl kaum vor der Mitte des 14. Jahrhunderts auf, um welche Zeit Kaiser Karl IV. auch der Tafelmalerei in Prag eine Pflegestätte bereitete. Die gemischte Berufung von Italienern, Franzosen und Deutschen dahin war natürlich auch für die Staffeleikunst nicht ohne Einfluss, doch lässt sich nicht behaupten, dass die dadurch bewirkte Kreuzung so heterogener Richtungen für die Prager Kunst von grossem Vortheile gewesen sei. Schon darum nicht, weil es Karl IV. nicht, wie bald darauf den burgundischen Herzogen, gelang, die besten Kräfte seiner Zeit zu gewinnen. Die Wandmaler Tommaso da Mutina und Nicolaus von Strassburg scheinen übrigens im Staffeleibilde nicht viel thätig gewesen zu sein. Als der Hauptträger der Prager Tafelmalerei ist ohne Zeifel Meister Dietrich (von Prag?)

zu betrachten, dem mit Grund jene Vertäfelungsmalereien in der Kreuzkapelle zu Karlstein zugeschrieben werden, welche in zwei bis drei Reihen übereinander nicht weniger als 133 Halbfiguren von Heiligen auf gemustertem Goldgrund enthalten. Köpfe und Gesten derselben sind charakteristisch und ausdrucksvoll, die Formen aber klobig und derb. Dass französische Kunst hierbei im Spiele, macht der vollständige Mangel an Eleganz und ritterlicher Formen- wie Geberdensprache höchst unwahrscheinlich, dagegen entspricht die Auffassung eher der deutschen Weise abseits von den Rheinlanden.

Merkwürdig ist der in ihnen sich darstellende Gegensatz gegen die Kölner Art, wie sie sich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entwickelt. Denn dem Höhepunkt der rheinischen Wandmalerei, der in der Zeit des Meisters Wilhelm vorauszusetzen, war ein Aufschwung der Tafelmalerei gefolgt, der von der Dürftigkeit der vorausgegangenen Leistungen (vgl. Fig. 414) sich sehr vortheilhaft unterschied. Schon die noch sehr unreifen frühen Arbeiten dieser Periode stellen sich als wesentlich anders der Derbknochigkeit und Fülle der Prager Malereien Dietrich's gegenüber (vgl. Fig. 415). Gegen Ende des 14. Jahrh. aber werden die Gestalten überaus zart, knochen- und hüftenlos, in den Formen kleinlich und zierlich. Hat jener böhmische Styl etwas derb Männliches, so erscheint der kölnische jungfräulich-nonnenhaft. Gewiss schwebte der Typus des patrizischen Mädchens in der Stadt der h. Ursula und der zehntausend Jungfrauen den Künstlern vor und inspirirte sie zu jenen blondhaarigen grossstirnigen Köpfen mit halbgeschlossenen, verschämten Augen, schmalen, feinen Nasen und zierlichen Lippen, oder es dienten die feinen, jungen Herren der Gesellschaft für die knabenhaft aufgefassten Rittergestalten eines Gereon und Mauritius. Trotz Kraftlosigkeit, Uebertreibung und Geziertheit entfaltet aber doch dieser Kölner Typus kaum einen geringeren Reiz, als die verwandten Erscheinungen der sienesischen Kunst. In der That ist der zartsinnige Meister, der den Clarenaltar im Dom zu Köln geschaffen, mit Duccio, der Meister der Veronica in der Pinakothek zu München und der Madonnen mit der



Fig. 415. Darbringung im Tempel. Kölnisches Tafelbild aus der Mitte des 14. Jahrhunderts im Museum zu Köln.

Bohnenblüthe im Germanischen Museum zu Nürnberg und im Wallrafschen Museum zu Köln (Fig. 398), gewöhnlich ohne ausreichenden Grund mit dem Meister Wilhelm der Limburger Chronik identificirt, mit Simone di Martino zu vergleichen. Freilich ohne dass dies auch coloristisch zutreffend wäre. Denn diese Kölner Bilder erscheinen ohne allen Zusammenhang mit der Wandmalerei, und vielmehr nach Wahl und Trans-



Fig. 416. Madonna im Rosenhag. Tafelbild von Meister Stephan im Museum zu Köln.

parenz der Farben von der Glasmalerei abhängig, an welche gelegentlich, wie an dem Heisterbach'schen Altar in München, selbst die Anordnung der Bilder erinnert.

Es kann freilich nicht bezweifelt werden, dass eine gewisse Einförmigkeit und Manierirtheit nicht hätte ferngehalten werden können, wenn der realistische und individuelle Styl der Niederlande nicht auf den kölnischen belebend und befruchtend eingewirkt hätte. In der That ist eine Spur davon unzweifelhaft schon im Kölner Dombild zu erkennen,

das zwischen 1430 und 1440 für die Rathhauskapelle gemalt, die Kölner Schule auf dem höchsten Punkte ihrer mittelalterlichen Entwicklung zeigt. Schon A. Dürer bewunderte dieses stets berühmte Dreikönigstriptychon, und seiner Tagebuchnotiz ist es zu danken, dass wir den Urheber desselben in der Person des Meisters Stephan kennen, wahrscheinlich des Stephan Lochner aus Constanz, der 1451 als Kölner Rathsherr starb. Der Meister opfert zwar, der kölnischen Tradition getreu, den idealen Madonnentypus seiner Vorfahren so wenig wie den hergebrachten Goldgrund statt der natürlichen Luft, aber in den männlichen Gestalten, in Costüm und Beiwerk macht sich die feine Ausführlichkeit der flandrischen Schule, in der Malerei die neue Oeltechnik und coloristische Geschicklichkeit der van Eyck's geltend. Weniger empfindet man den niederländischen Einfluss an jenen Werken, in welchen die Madonna nur in der idealen Engelsumgebung ohne das zur Realität drängende irdische Gefolge erscheint, wie in der schönen Madonna im Rosenhag des Kölner Museums. Vor Aufgaben der Art, welche dem Wesen der Kölner Kunst so vollauf entsprechen, vergisst man freilich die engen Grenzen ihres Vermögens, die sich sonst empfindlich zu erkennen geben. So in dem von einem dem Meister Stephan nahestehenden Maler herrührenden Jüngsten Gericht in demselben Museum, das neben den van Eyck'schen figurenreichen Bildern peinlich abfällt.

Erst als der niederländische Einfluss nachdrücklicher auftritt, zeigen sich die Kölner trotz theilweiser Wahrung ihrer idealen Haltung doch auch dem Legendenbild gewachsen. Dies findet sich wohl zuerst an dem sogen. Meister der Lyversberg'schen Passion, der sicher in dem Mariencyklus der Pinakothek zu München sein Bestes geleistet. Es scheint, dass nun die Rheinlande mehr von holländischer als von flandrisch-brabantischer Kunst beeinflusst werden, wenigstens ist die Art des Lyversberg'schen Meisters der Richtung des Dierik Bouts verwandter als jener der van Eyck und Rogier. Dasselbe gilt von den anderen rheinischen wie westphälischen Meistern, deren unbekannte Namen leider noch immer durch die Fundorte oder durch Bezeichnungen nach den Hauptbildern ersetzt werden müssen. So der Meister von Liesborn (Nationalgalerie zu London), der h. Sippe, von S. Severin, des Bartholomaeus u. a., am reichsten in Köln und München vertreten, und bei gemeinsamer Kölner Art unter sich so verschieden, dass über ihre Künstlerindividualität kein Zweifel bestehen kann. Manche dieser Arbeiten mögen nicht vor dem Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sein, aber zur Renaissancekunst zu rechnen ist wohl kein Werk vor den schönen Schöpfungen des Meisters vom Tode der Maria.

An dritter Stelle in der Geschichte der deutschen Tafelmalerei ist dann wohl die fränkische Schule (Nürnberg) zu setzen. Das ehemalige Hauptaltarbild der Frauenkirche, jetzt am linken Seitenaltar, mag noch aus dem Ende des 14. Jahrhunderts und aus der Vollendungszeit der Kirche selbst stammen. Das stattliche Triptychon auf gemustertem Goldgrund mit der Kreuzigung in der Mitte und zwei Heiligen auf jeder Flügelseite gemahnt ebenso viel an die derbe Art der Prager Schule Karl's IV. als an rheinische Einflüsse. Die Mitte zwischen der kräftig charakteristischen Weise jener und der empfindungsvollen Auffassung der Kölner halten die Tafelwerke überhaupt, die um 1400 entstanden. Als die hervorragendste noch hierher gehörige Schöpfung ist der im Mittelbilde eine Krönung Mariä enthaltende Imhof'sche Altar in S. Lorenz zu Nürnberg zu nennen, der nach den Familienwappen nicht lange vor 1422 gemalt sein muss. Die Einflüsse der Glasmalerei auf das Colorit, wie wir sie in Köln gefunden, erscheinen hier wie in dem Triptychon der Frauenkirche gering, das Colorit schwerer und dunkler und überwiegend bräunlich, aber die Formen haben an Geschmeidigkeit und Schönheit gegen jenes ältere Werk entschieden gewonnen. Von dem knitterigen, scharfeckigen Bruch der Gewänder aber, wie er gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts in Nürnberg auftritt, finden sich nur wenige Spuren. Die Drapirung zeigt vielmehr noch jenen etwas blechernen Fluss, der ihr einige Aehnlichkeit mit kölnischen Werken verleiht, von welchen sich jedoch sonst die Erzeugnisse Frankens immer durch eine entschiedene Herbigkeit und Strenge und durch eine gewisse Vorliebe für knöcherne Bäuerlichkeit unterscheiden. Um eine Spur mehr Formadel verrathen die Nürnberger Erzeugnisse von der Mitte des 15. Jahrhunderts, wie unter den datirbaren Werken das Epitaph der Frau Margaretha Imhof († 1449) in der Lorenzkirche beweist, welches sich noch nicht allzuviel von dem um 30 Jahre älteren Imhof'schen Altar unterscheidet. Ob der Künstler jemals ein kölnisches oder ein niederländisches Werk zum Vorbild genommen oder auch nur gesehen, wird durch dasselbe noch keineswegs entschieden. Jedenfalls ist aber eher noch an die Rheinstädte, welche für die Wanderjahre der Maler ein beliebtes Ziel waren, als an Flandern zu denken.

Nur ein Künstlername von Ruf liegt für diese Zeit vor, der des Hans Pleydenwurff († 1472). Er musste weit über seine Heimath hinaus einen guten Klang haben, wie die 1462 erfolgte Bestellung eines leider nicht mehr vorhandenen Altarwerkes für die Elisabethkirche zu Breslau beweist. Dass er aber mit dem obengenannten Epitaph in Verbindung gebracht werden dürfe, erscheint dem Verfasser aus dem Grunde

nicht wahrscheinlich, weil seine Werke doch eher aus dem grossen Vorrath jener Gemälde ausgelesen werden müssen, welche unter Wolgemut's Namen gehen. Denn Michael Wolgemut (1434—1519) muss als der jüngere Repräsentant der Pleydenwurff'schen Werkstatt betrachtet werden, in welcher er seit 1873 als Gemahl von Pleydenwurff's Witwe und in Geschäftsgemeinschaft mit seinem Stiefsohn Wilhelm als Chef thätig war, und wie die Aufträge des Verstorbenen so auch dessen Art übernahm.

Aus der Pleydenwurff-Wolgemut'schen Werkstatt aber scheint jener scharfe, markige und insbesondere durch die knitterig-gebauschte Drapirung charakteristische Malstyl hervorgegangen zu sein, der schon früher als das Resultat der fränkischen Schnitzarbeit erwähnt worden ist. Derselbe bewahrt die derbknochige eckige Formgebung, den Mangel an Schönheitssinn, das Hartgeschnittene der Köpfe, Hände und Füsse, wie es schon am Anfang des 15. Jahrhunderts in Nürnberg gewesen, aber Charakteristik, Individualität und Ausdruck steigern sich, und auch das Colorit gewinnt auf das Entschiedenste. Dieser Atelierstyl erscheint indess an den frühest datirten Werken Wolgemut's, den vier Tafeln der Trinitatiskirche zu Hof von 1465 (jetzt in der Pinakothek zu München), schon so fertig, dass man an die Herübernahme einer schon vorhandenen Weise durch den jüngeren Meister denken muss (vgl. Fig. 417). Hat doch auch Hans Traut, der dritte Malername Nürnbergs aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, von welchem übrigens jetzt nur mehr eine Zeichnung (S. Sebastian in der Kunstsammlung der Universität Erlangen) nachweisbar ist, offenbar dieselbe Schule durchlaufen. Es wird wohl angenommen werden müssen, dass Wolgemut, künstlerisch höher veranlagt als seine Zeitgenossen, gelegentlich über das Handwerksmässige des sonstigen Betriebes hinausging und sich zu Leistungen der Art des Peringsdörffer'schen Altarwerks aus der Augustinerkirche zu Nürnberg (jetzt im Germanischen Museum daselbst) erschwang, aber in den gewöhnlichen Atelierwerken dürfte seine Hand von jener der beiden Pleydenwurff gewiss nicht immer zu unterscheiden sein. Und um so weniger, als er wie sein Vorfahr mit Gesellen arbeitete, deren er bei der Umfänglichkeit der bestellten Altarwerke (z. B. Zwickauer Altar) nicht entrathen konnte, und deren Mitwirkung seinen Namen oft lediglich als Geschäftsfirma erscheinen lässt. So ist der Sachverhalt wenigstens an dem 1508 vollendeten Hochaltare der Pfarrkirche zu Schwabach, der nach urkundlichem Nachweis aus seinem Atelier hervorgegangen, doch nur verschwindend wenig von seiner Hand darbietet.

Dass diese Nürnberger Schule erhebliche Einflüsse von den Nieder-

landen erfahren habe, wie gewöhnlich angenommen wird, scheint mir eine durchaus ungerechtfertigte Behauptung. Zwar kennt Wolgemut die Oeltechnik, auch ist der Wanderverkehr wenigstens mit den Rheinlanden und damit ein gewisser technischer Austausch nicht zu bezweifeln. Aber jedenfalls war die dadurch entstandene Einwirkung keine direkte, und ungleich geringer als in dem benachbarten Schwaben, so dass es ganz müssig erscheint, ermitteln zu wollen, von welcher speziellen Schule der Niederlande sie ausging.

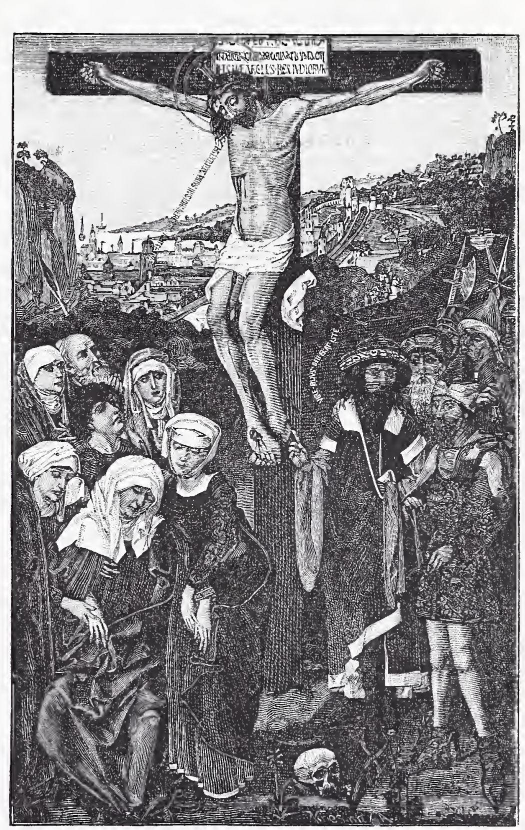


Fig. 417. Die Kreuzigung. Tafelbild von Wolgemut aus der Trinitatiskirche zu Hof.

Nicht so concentrirt und gewissermassen in einer Werkstatt monopolisirt wie die Nürnberger erscheint endlich die schwäbische Tafelmalerei. Im 14. Jahrhundert wohl höchst selten geübt, bemächtigt sie sich im 15. gleichfalls mit wachsender Vorliebe der Altaraufsätze, die in ihrer bereits besprochenen Verbindung von Schnitz-Architektur, Holzplastik und Malerei der Kunst des 15. Jahrhunderts überhaupt das namhafteste Thätigkeitsfeld darbieten. Schon an ein Werk von 1431, den Magdalenenaltar der Kirche zu Tiefenbronn bei Pforzheim, knüpft sich ein Künstlername, Lucas Moser von Stadt Weil in Württemberg. Die Magdalenen- und Lazarus-Darstellungen dieses Werkes zeigen noch keinen flandrischen Einfluss, und ebensowenig der wohl kaum vor 1450 entstandene Staufenberg'sche Altar im Museum zu Colmar, der an Unbeholfenheit und geringer künstlerischer Bedeutung sich wenig von dem Moser'schen Werke unterscheidet. Einige Beeinflussung von dieser Seite, übrigens eher vom Niederrhein als von den Niederlanden ausgehend, nimmt man an dem seit 1462 von Caspar Isenmann aus Colmar ge-

malten einstigen Hauptaltar der Martinskirche zu Colmar wahr, wenn die sieben mit 1465 bezeichneten Tafeln mit Passionsdarstellungen im Museum daselbst als dessen Reste zu betrachten sind.

Dagegen finden wir zum erstenmal direkten niederrheinisch-brabantischen Einfluss bei einem anderen Colmarer Meister, Martin Schongauer, von einer Augsburger Familie stammend und in frühem Mannesalter 1488 zu Colmar gestorben. Dass er ein Schüler Rogier's gewesen, ist nicht über Vasari hinauf nachzuweisen, gewiss aber ist, dass sein Styl dem der brabantischen Schule verwandt ist. Doch bleibt er derselben gegenüber wesentlich selbständiger als sein Zeitgenosse Friedrich Herlen von Nördlingen, wie er auch kölnische Eindrücke erfolgreich damit zu verbinden weiss. Der Nachweis des letzteren beruht freilich hauptsächlich auf der schönen Madonna im Rosenhag von 1473 in der Sakristei von S. Martin zu Colmar, deren Entstehung unter Schongauer's Hand nur wahrscheinlich, nicht gewiss ist. Da übrigens kein Tafelbild völlig gesichert scheint, ist die Beurtheilung des Meisters an seine bezeichneten Stiche gewiesen, worauf später zurückzukommen sein wird, unter vorläufiger Beschränkung auf die Bemerkung, dass der Meister durch saubere Sorgfalt der Zeichnung und Ausführung wie durch Gründlichkeit in Form und Gehalt allen unmittelbaren Zeitgenossen überlegen erscheint.

Der Zusammenhang der Ulmer Schule mit Colmar ist keineswegs eng. Als Hans Schüchlin aus Ulm die gemalten Theile des Hochaltars zu Tiefenbronn beendete (1469), war Schongauer noch sehr jung und vielleicht sogar noch auf der Wanderschaft, und wenn daher für ihn ein Zusammenhang gesucht werden soll, ist eher an Lucas Moser von Weil zu denken. Schüchlin wie sein trefflicher Ulmer Schüler Bartholomaeus Zeitblom (erwähnt 1484—1517) stehen den Niederländern ferner und erscheinen schlichter, namentlich aber specifisch deutscher als der mehr internationale Schongauer. Der stille feierliche Ernst namentlich der weiblichen Köpfe Zeitblom's, ihre tiefempfundene bürgerliche Frömmigkeit und unnahbare matronale Keuschheit erheben seine Werke zu den edelsten Schöpfungen der deutschen Schule. Dies zeigen namentlich das von 1488 stammende Altarwerk aus Hausen oder der mit 1497 bezeichnete Altar der Kirche zu Heerberge, beide jetzt in der Alterthümersammlung zu Stuttgart, wie auch die zwei weiblichen Heiligen auf den Flügeltafeln in der Pinakothek zu München. Doch reicht die Begabung des Meisters nicht über die Darstellung des Zuständlichen hinaus: wo dramatische Scenen zur Wiedergabe kommen sollen, wie an

den Valentintafeln zu Augsburg (vgl. Fig. 418), erscheint der Künstler leblos und starr.

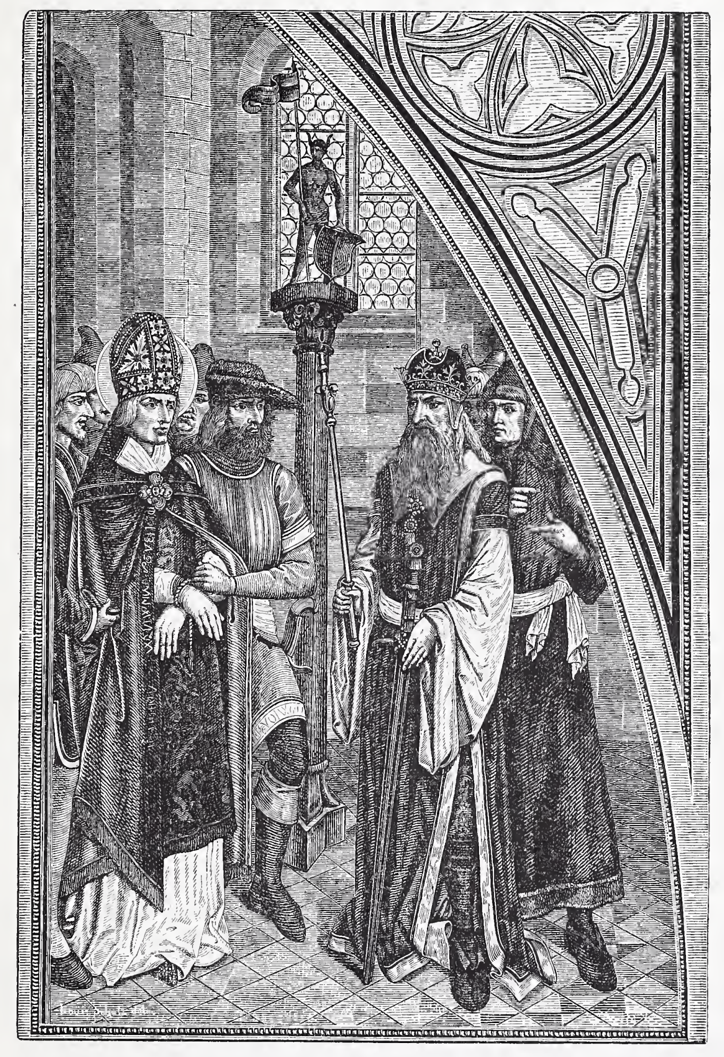


Fig. 418. Der h. Valentin vor dem Kaiser. Tafelbild von B. Zeitblom in der Galerie zu Augsburg.

Von Ulm zweigt die schwäbische Kunst nach verschiedenen Richtungen auseinander. So nach dem südöstlichen Schwaben, wo wir zu Memmingen einem thätigen und talentvollen, wenn auch gelegentlich etwas handwerksmässigen Meister in Bernhard Strigel begegnen, erst neuerlich entdeckt und in zahlreichen Werken nachgewiesen von W. Bode und R. Vischer. Ostwärts findet die Ulmer Schule namentlich

in Augsburg einen fruchtbaren Boden. Was jedoch dort bis gegen das Ende des 15. Jahrhunderts entstand, ist, wie die Peter Kaltenhof'sche Deckentäfelung aus der Weber-Zunftstube (jetzt im National-Museum zu München), oder Christus zwischen den Schächern von 1477 (Galerie zu Augsburg), geringer. Ein namhafteres Talent begegnet erst mit Hans Holbein dem Aelteren, seit dem 1493 entstandenen Weingarten'schen Altarwerk, jetzt zerstückt im Dome zu Augsburg, nachweisbar. Dieses wie das von 1502 datirte Altarwerk von Kaisheim in der Münchener Galerie, die Basilikenbilder von 1499 und 1504 nebst mehreren anderen in Augsburg und einigen in Nürnberg und Schleissheim lassen in Holbein den Meister erkennen, welcher die Augsburgische Schule ähnlich repräsentirt, wie sein älterer Zeitgenosse Wolgemut die fränkische. Weicher in der Form, auch mit mehr Schönheitsgefühl ausgestattet wie dieser, in seinen Charakterköpfen aber individuell und mit Humor karrikirend, fand er jedoch den wohlverdienten Erfolg nicht wie Jener und kämpfte trotz zeitweiser Mitwirkung seines Bruders Sigmund wie seines Sohnes bis an seinen Tod (1524) mit den ungünstigsten Verhältnissen. Doch hatte er mit Wolgemut das Glück gemein, einen der beiden grössten Renaissancemeister Deutschlands bis zu einem gewissen Grade gebildet zu haben, nämlich seinen Sohn Hans Holbein den Jüngeren.

An der Grenze zwischen dem schwäbischen und fränkischen Kunstgebiete aber finden wir einen Meister, der mehr als alle anderen oberdeutschen Genossen, und überdies wie es scheint früher, der niederländischen Weise nachstrebte, nämlich Friedrich Herlin in Nördlingen. Ob er mit dem um 1450 in Ulm vorkommenden Maler Herlin dieselbe Person, ist ungewiss, sicher aber, dass er mit dem Ulmer Styl eines Schüchlin und Zeitblom wenig Verwandtes hat. Auch von Schongauer dürfte er wenig oder nichts überkommen haben, da er wahrscheinlich älter als dieser, und sonach auch von früherer Schulentwicklung ist. Denn es ist kaum zu bezweifeln, dass schon das Hochaltarwerk der Georgskirche zu Nördlingen von 1462 von ihm herrührt, während der Hauptaltar der Jakobskirche zu Rothenburg an der Tauber von 1466 sogar mit seinem Namen bezeichnet ist. Im Todesjahr Schongauer's (1488) malte er das von ihm selbst gestiftete Triptychon mit Madonna im Mittelbilde, welches manche Typen so genau aus Rogier'schen Werken entnimmt, dass eine gründliche Kenntniss derselben auf der Hand liegt. An Originalität kann er sich daher freilich weder mit Schongauer noch mit Zeitblom oder H. Holbein dem Aelteren messen, an Geschicklichkeit dagegen mit allen.

Dem schwäbischen Kunstcharakter näherstehend als dem fränkisch-wolgemut'schen erscheint die bayrische Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, von welcher das Erhaltene zumeist in der Galerie zu Schleissheim und im Nationalmuseum zu München vorfindlich ist. Leider ist bei dem regellosen Zusammenraffen der Werke anlässlich der Klostersäcularisation von 1803 die Herkunft nur bei den wenigsten dieser Werke gesichert und auch der noch in den Kirchen des Landes zurückgebliebene Rest noch nicht mit der wünschenswerthen Gründlichkeit untersucht. Eine nähere Beurtheilung ist daher zur Zeit noch sehr unsicher, wie man auch bezüglich der Arbeiten und Leistungsfähigkeit des Landshuters Ulrich Fuetterer und der Münchener Gabriel Mächselkircher und Hans Olmdorf Verlässiges noch nicht beibringen kann. Von hervorragender künstlerischer Bedeutung dürften sie übrigens nach dem Gemäldevorrath im Allgemeinen nicht gewesen sein.

Mit den schwäbischen Werken sind auch die österreichischen verwandt. Ueberhaupt zeigt die ganze nördlich an die Alpenkette grenzende Zone von Burgund bis nach Ungarn von der Mitte des 15. Jahrhunderts an eine auffällige stylistische Uebereinstimmung, welche ebenso zu der niederrheinisch-flandrischen Art im Gegensatze steht, als zum giottesken Styl. Wenn die Kunst des Nordens und Südens gelegentlich eingreift, technisch und stylistisch sich bemerkbar macht, so ändert das nichts an dem Wesen im Allgemeinen oder bleibt vereinzelte Erscheinung. Anders in den südlichsten Gebieten Deutschlands und in den nördlichsten. Was die ersteren betrifft, so ist die Wasserscheide der Alpen auch auf die Kunst von Bedeutung, welche von Italien her in Tirol selbst noch weiter vordringt als die Sprache. Man kann in Südtirol finden, dass die Aelpler des Südabhanges ihre Kunst lieber in oberitalienischen als in oberdeutschen Werkstätten holten oder wenigstens die deutsche Art so stark mit italienischer versetzten, dass man selbst die Stylwandlungen von Giotto bis Mantegna daran verfolgen kann. Im norddeutschen Tieflande dagegen ruht die Tafelmalerei noch bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts und deckt sich der Bedarf im Wesentlichen durch Import aus Franken, Holland und Westphalen.

Während sonach die deutsche Tafelmalerei die des übrigen Europa mit Ausschluss der Niederlande an Selbständigkeit, Bedeutung und Thätigkeitsumfang übertrifft, steht die Miniaturkunst während der gothischen Epoche der französischen entschieden nach. Rohe Federzeichnung mit dürftiger Colorirung, wie wir sie bereits in der romanischen Epoche an den Klostercodices den höfischen Arbeiten gegenüber gefunden, herrschen auch noch im 13. und 14. Jahrhundert vor, wovon die Mün-

chener Handschriften von Wolfram von Eschenbach's Parzifal und Gottfried von Strassburg's Tristan bezeichnende Proben darbieten. Doch fehlt es seit dem 14. Jahrhundert auch nicht ganz an Versuchen in der schönfärbigen Gouachemalerei der Franzosen, wenngleich weder der elegante Vortrag noch das geschmackvolle Arrangement und die dekorative Wirkung derselben erreicht wird. Denn da die Compositionen nur auf Verständlichkeit des Inhalts abzielen und nur darauf berechnet erscheinen, die Handlung charakteristisch und acut zu geben, wird gewöhnlich die formale Schönheit geopfert, wie auch zumeist auf den farbig gemusterten oder goldigen Grund verzichtet wird. Selbst in Prag, wo doch die Beziehungen Kaiser Karl's IV. und die französische Prinzessin an seiner Seite auf die Pariser Illuminatorenschule hinwiesen, erscheinen die französischen Einflüsse in der Miniaturkunst nicht durchschlagend. Eher kann man dort Nachwirkungen der italienischen Malerei unterscheiden (vgl. Fig. 419). Beide Richtungen aber mögen wenigstens dazu beigetragen haben, die lebhafte Thätigkeit der Böhmen in dieser Zeit zu steigern und sie auf fleissigere Durchführung hinzulenken. Bemerkenswerth erscheint auch die Freude an neuen Gegenständen, in den Drôlerien der Zeit Wenzel's nicht selten grobsinnlicher Art.

Wesentlich verschieden davon ist auch die Miniaturkunst am österreichischen Hofe nicht, wenn dieselbe auch weniger zahlreiche Früchte aufzuweisen hat. Deutschland bleibt im Ganzen im Rückstande, und leistet nur noch in den Rheinlanden Nennenswerthes, wo der Aufschwung der kölnischen Tafelmalerei auf die Miniaturkunst zurückwirken musste. Als bedeutende Einzelerscheinung ist der Regensburger Berthold Furtmeyr († nach 1501) zu nennen, welcher indess den Vergleich mit Fouquet keineswegs aushält. Die Einwirkung von den Niederlanden her erscheint überall schwächer als in Frankreich. Vielleicht im Zusammenhange mit den Fortschritten, welche die rheinische Erfindung der Buchdruckerkunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. machte und die Aufmerksamkeit von den handschriftlichen Büchern überhaupt ablenkte.

Das Zurückbleiben Deutschlands in der Miniaturkunst wurde auch reichlich aufgewogen durch das epochemachende Vorangehen in den vervielfältigenden Künsten, der schönsten Frucht der deutschen Miniaturzeichnung*). Schon längere Zeit, ehe Gutenberg der Welt den Typendruck schenkte, welche der Schreibekunst ein Ende machte, hatte sich

*) T. O. Weigel und A. Zestermann, Die Anfänge der Druckkunst in Schrift und Bild. Leipzig 1866. — F. Lippmann. Ueber die Anfänge der Formschneidekunst und des Bilddruckes. Repertorium für Kunstwissenschaft I. Stuttgart 1876. — R. Muther, Deutsche Bücherillustration der Gothik u. Frührenaissance. München 1884.

aus der federgezeichneten Illustration der Bilddruck entwickelt, und zwar zuerst der Holzschnitt. Es scheint, dass er aus dem Zeugdruck hervorgegangen ist, einer Art von Stempeldruck, welcher zunächst für wiederkehrendes Ornament, dann aber auch, als Ersatz der monochromen und selbst bunten Stickerei für Figürliches verwendet wurde. Die gedruckte Leinwandtapete von Sitten, wohl italienische Arbeit, scheint noch aus dem 14. Jahrhundert zu stammen, Abdrücke in schwarzem Hochdruck auf Papier dagegen sind bis jetzt nicht vor dem Beginn des 15. nachzuweisen. Während des ganzen 16. Jahrhunderts aber waren diese Arbeiten, hauptsächlich in Ulm fabricirt, in ganz Deutschland beliebt, indem man denselben erhöhte Ansehnlichkeit dadurch zu verleihen suchte, dass man dem derben Umriss auch die entsprechende Localfärbung, zum Theil mittelst Schablone gab. Es waren meist Heiligenbildchen, gelegentlich mit auf denselben Block geschnittenen kurzen Texten, von welchen letzteren die damit beschäftigten Leute den Namen Bref = Briefmaler erhielten. Die Einzelbildchen erweiterten sich zu ganzen Folgen, theils in losen Blättern, wie in den Spielkarten, welche in Deutschland ihren alten Styl theilweise bis auf den heutigen Tag erhalten haben, theils in Buchform zusammenhängend, wie z. B. in den Heilsspiegeln, der Kunst zu sterben, der Apokalypse, dem Todtentanz u. s. w., aus welchen Blockbüchern bei wachsendem Text bekanntlich der eigentliche Buchdruck mit beweglichen Typen entsprungen ist. Nach Erfindung dieses steigerte sich die Bedeutung und Tüchtigkeit des Holzschnittes,



Fig. 419. Verkündigung Mariä. Miniatur aus dem Mariale des Erzbischofs Ernst von Prag im Böhmischen Museum daselbst.

der übrigens seine mittelalterliche Art noch über unsere Epoche hinaus festhielt.

Raschere Fortschritte machte der Kupferstich. Er hängt mit dem Graviren in Metall zusammen und ist mit der Technik des Sgraffito und des Niello eng verwandt. Denn jede gravirte Platte, in den Tiefen statt mit Nielloschmelz mit Farbe eingerieben, gab einen Abdruck, der ohne Zweifel als Probe schon gemacht wurde, ehe man an Vervielfältigung dachte und die Platte nur mehr als Mittel zum Zweck, wie den Holzstock, herstellte. Das älteste bisher bekannte Kupferstichdatum ist 1446 (Geisselungsdarstellung aus einer Passionsfolge), welchem dann die Daten 1451, 1464, 1466 folgen. Mit der letzteren Jahreszahl verbindet sich zum erstenmal ein Monogramm (E. S.). Der Styl dieser Werke weist auf die Rheinlande, wohl den Oberrhein, und auf Schwaben, wo wir auch den erstbekannten Stecher, zugleich den bedeutendsten des ganzen 15. Jahrhunderts, thätig finden, nämlich Martin Schongauer. Sein Einfluss im Gebiete des Kupferstichs war grösser als derjenige, den er als Maler übte. Denn nicht blos sein Bruder Ludwig und der Meister B. S., sondern selbst die hervorragendsten Stecher Westphalens und der Niederlande, ein Franz Bocholt und Israel von Meckenen, im Osten Wenzel von Olmütz traten in seine Spuren. Ausserdem bedienten sich viele Maler seiner Stiche. Sogar nach Italien gelangen seine Blätter und werden selbst von den Renaissancekünstlern studirt und copirt. So ist nicht blos die erste entscheidende Ausbildung des Kupferstiches sein Werk, sondern auch die Malerei erhielt von seinen weitverbreiteten Stichen die fruchtbarsten und ausgedehntesten Anregungen.

Holzschnitt und Kupferstich aber waren im Gebiete der Kunst ähnliche Leistungen, wie der Typendruck im Gebiete der Schrift. Die Kunst verbreitete sich dadurch in den Privatbesitz und gelangte auch in die Hände des Bürgers und selbst des Armen, wie die Schrift nicht mehr auf fürstliche und klösterliche Bibliotheken beschränkt war. In der Ausbildung der Vervielfältigungstechniken ist die hervorragendste That aus der Schlusszeit von Deutschlands mittelalterlicher Kunst zu erkennen, eine That, deren bescheidenes Auftreten innerhalb der noch kurzen Spanne der mittelalterlichen Epoche nichts von der Bedeutung nimmt, welche gerade den Anfängen einer so folgenreichen Neuerung innewohnt.

E. Die Niederlande.

Die Palme im Gebiete der Malerei sollten gegen den Schluss der gothischen Epoche unter den nordischen Ländern die Niederlande gewinnen, welche ebenso im Tafelbilde das Höchste leisteten, wie Italien im Monumentalbilde. Für das letztere entfalteten die Vorfahren eines Rubens vorerst noch kein Organ und selbst weniger als Deutschland; die feine miniaturartige Tafelkunst schien der Enge der Verhältnisse mehr zu entsprechen. In der That sind die niederländischen Schöpfungen im Gebiete der Wandmalerei kaum nennenswerth. Die Darstellung der drei Todten und Lebenden, wie sie sich in der Hauptkirche zu Zalt-Bommel (Geldern) findet, zeigt weder erhebliche künstlerische Bedeutung, noch ist sie als Erfindung neu, indem sie, abgesehen von dem unendlich höher stehenden Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa, in englischen Wandgemälden wie Miniaturen schon früher begegnet. Auch die Glasmalerei hat bis zum Ende der gothischen Periode nichts von der Selbständigkeit und der Bedeutung aufzuweisen, wie vom 16. Jahrhundert an in dem berühmten Renaissancecyklus von S. Gudule zu Brüssel. Mehr leistete die Textilkunst in burgundisch-niederländischen Arbeiten, die jedoch auch erst im 15. Jahrhundert zu hervorragender Bedeutung gelangten. Aus der Frühzeit desselben dürften indess unter dem Erhaltenen nur die liturgischen Gewänder der Ambraser-Sammlung zu Wien stammen, welche aber als Handarbeit (Stickerei) noch nicht von der Merkwürdigkeit sind, wie sie die Nachahmung solcher Figurenstickerei in Buntweberei nach dem technischen Vorbilde orientalischer Arbeiten darbietet. Diese Teppichweberei wurde dann hauptsächlich in Flandern gepflegt, so dass der Mittelpunkt dieser Industrie, Arras, der freilich gegen Ende des 15. Jahrhunderts von Brüssel überholt wurde, den Erzeugnissen derselben den Weltnamen Arazzi gab. Die berühmtesten in's 15. Jahrhundert gehörigen Tapisserien der Art sind die aus burgundischem Besitz stammenden Teppiche in der Stadtbibliothek zu Bern und im Museum zu Nancy. Etwas später sind die im königl. Schloss zu Madrid bewahrten Gobelins mit der Marienlegende, welche jedoch, mit den vorgenannten verglichen, schon dasselbe Sinken verrathen, wie es die Malerei nach Memling zeigt.

Das eigentliche Kunstgebiet der Niederlande im 15. Jahrhundert ist die Tafelmalerei. Wenn man nach ihrem Ursprunge forscht, muss vor Allem der Ueberschätzung entgegengetreten werden, welche dem Werk des Melchior Broederlam aus Ypern an dem kurz vor 1400 gemalten Altarwerke der Karthause zu Dijon (jetzt im Museum daselbst)

zu Theil ward. Denn die über Gebühr gefeierten Arbeiten erheben sich kaum über die Werke der Zeit in den Rheinlanden, stehen gewiss hinter den Tafelbildern zurück, welche man dem Meister Wilhelm zuzuschreiben pflegt, und stellen sich an künstlerischer Bedeutung auch nicht entfernt neben Sluter's Sculpturen in Dijon, da sie kaum den Holzschnitzereien des Niederländers Jakob de Baerse an denselben Altarschreinen ebenbürtig erscheinen. Ich finde auch in den Gemälden keine Vorläuferschaft der Schulen der van Eyck und Rogier, obgleich angenommen werden darf, dass Broederlam's Werk der Kunsthöhe der niederländischen Tafelmalerei zu Ende des 14. Jahrhunderts im Allgemeinen entsprach. Jedenfalls war übrigens die Tafelmalerei damals noch nicht in grösserem Umfange gepflegt. Denn wenn auch die Bilderstürme und die Geringschätzung folgender Zeiten vieles hinweggefegt haben mögen, so würde das doch die ausnehmende Seltenheit an Werken dieser Zeit noch nicht genügend erklären. Als die Herzoge von Burgund (seit 1385) die Herrschaft über einen Theil dieser Gebiete antraten, ging ihre Gönnerschaft in der Regel nicht über die Miniaturkunst hinaus und beförderte daher die niederländische Tafelmalerei nur indirekt und insofern, als diese der Miniaturkunst entsprosste.

Es erscheint daher aussichtslos, nach anderen Vorläufern der grossen Bahnbrecher zu forschen, als wir sie in den früher erwähnten Miniatoren an den französischen Fürstenhöfen gefunden haben. Einigen Einfluss mag die freilich nur in ihrer plastischen Bethätigung bekannte Schule von Tournai geübt haben, wenigstens stammt der Begründer der brabantischen Schule von daher. Wir müssen uns jedoch damit begnügen, den Namen seines Lehrers, Robert Campin, zu kennen, der ein Zeitgenosse Broederlam's und an künstlerischer Bedeutung diesem überlegen gewesen sein mag. Gewiss ist, dass die Vorzüge der neuen Schule, die Ausbildung der Farbentechnik, die zeichnerischen Errungenschaften, das unmittelbare Eingehen auf das Naturvorbild, die Erkenntniss der Linien- und Farbenperspektive u. s. w. erst den Meistern des 15. Jahrhunderts angehört.

Zeitlich voran unter diesen gehen jedenfalls zwei Brüder, Huybrecht und Jan van Eyck, so genannt von ihrer Heimat, Maaseyck bei Mastricht. Von ihren äusseren Lebensverhältnissen wissen wir, dass Hubert, der Aeltere der Beiden, 1424 in Gent als angesehener Meister lebte und dort 1426 starb, während Jan von 1422—1424 in den Diensten des Herzogs Johann von Bayern, des letzten Herrn von Luxemburg, Brabant und Holland deutscher Belehnung, dann in jenen des burgundischen Nachfolgers Johann's, nämlich Philipp des Guten stand. Er

lebte unter Johann im Haag, unter Philipp bis 1428 in Lille, dann im Auftrag des letzteren bis Ende 1429 in Portugal, von 1430—1432 in Gent, endlich bis an seinen Tod (1440) in Brügge.

Den alten Berichterstattern fiel vor Allem an den van Eyck die Aenderung der Technik auf, der Uebergang von der Temperamalerei zur Oelmalerei. Allein so wesentlich auch der damit verbundene Vortheil der Erscheinungsvorzüge der Oelfarbe war, so gewann der Uebergang doch mehr dadurch seine Bedeutung, dass die Oelfarbe sofort als förderlichstes Mittel zum Zweck erkannt wurde. Von einer Erfindung des neuen Bindemittels kann ohnehin keine Rede sein. Die Oelfarbe kannte man wenigstens schon im 11. Jahrhundert, aber hauptsächlich als Anstrichmaterial, welches auch auf Rüstzeug- und Bannermalerei angewandt wurde, da die höhere Wetterbeständigkeit der Oelfarbe selbst der Temperafarbe gegenüber nicht verborgen bleiben konnte. Eine Stelle bei Cennino zeigt sogar, dass man die sammtene, tiefere Wirkung der Oelfarbe zu schätzen wusste, und sie deshalb theilweise auch an Gemälden verwerthete. Der letztere Vortheil darf jedoch nicht zu hoch angeschlagen werden, da die mit klebenden Stoffen (Leim, Eiweiss, Feigenmilch, Wein u. s. w.) gebundenen Farben der mittelalterlichen Temperatechnik zu ähnlicher Kraft gebracht werden konnten, wie sie die trocken gewordene Oelfarbe hat, und der längst bekannte Firnissüberzug sie schliesslich zu solcher Tiefe zu sättigen vermochte, dass an der Farbenwirkung allein schwer zu unterscheiden ist, ob ein Bild in Tempera oder Oel gemalt sei. Der Vorzug lag daher vielmehr in einer anderen Malweise. Denn während in Wasserfarbe wie in Tempera des sofortigen Trocknens wegen entweder rasch und vorzugsweise in wenig modellirten Flächen gemalt werden, oder die Modellirung in Strichelmanier hineingezeichnet werden musste, erlaubte die kaum in der hundertfachen Zeit trocknende Oelfarbe ein langwährendes Verarbeiten der Farbe durch Vertreiben der Uebergänge und bessernde Zusätze nach dem Auftrage, und ermöglichte also vermittelst der Tecknik von Nass in Nass ein gründlicheres und sorgfältigeres Machwerk und damit eine höhere Vollendung, als beides seit dem classischen Alterthum erreicht worden war.

Die Neuerung wurde aber schon in der Hand der Neuerer selbst von höchster Bedeutung durch den Umstand, dass sie sich die technische wie künstlerische Ausnutzung der gebotenen Vortheile gleichmässig angelegen sein liessen. Zunächst steigerten sie die Sorgfalt der Durchführung auf das höchst erreichbare Maass und zu einer selbst von den Miniaturen bis dahin nicht erzielten Zartheit, Feinheit und Sauberkeit.

Indem sie sich aber nicht damit begnügten, die typische Methode ihrer Vorgänger lediglich zu verfeinern, suchten sie sich dem Naturvorbild unmittelbarer und so weitgehend zu nähern, als es die neuen Darstellungsmittel zu gestatten schienen. Und darin bestand ihr Hauptverdienst, das auch mit nicht geringerem Erfolge gekrönt ward, als die rein technische Seite der Neuerung. Denn wie mit einem Zauberschlage erschloss sich nicht blos die Erscheinung des Nackten und der Gewandung, sondern alles künstliche wie natürliche Beiwerk, selbst der landschaftliche Hintergrund der Genialität der beiden Meisterbrüder, deren scharfer und consequenter Beobachtung die Wirkungen von Licht und Schatten so wenig entgingen, wie die von Linien- und Farbenperspektive. Zu Einzelnem davon waren ja schon Vorgänger gelangt, aber im Ganzen kann man sagen, die Gebrüder van Eyck bedeuteten den Uebergang von der conventionell-hieratischen, dekorativen oder dilettantischen zu technisch künstlerischer Behandlung, von der blossen Colorirung der Zeichnung zur eigentlichen Malerei.

Das älteste Werk sicherer Datirung, welches sich uns von den beiden Meistern erhalten hat, gehört zu den wichtigsten Schöpfungen der Malerei aller Zeiten. Es ist das von dem Genter Bürger Jost Vyd in der St. Bavokirche zu Gent gestiftete Altarwerk, aus nicht weniger als zwölf Tafeln bestehend, von welchen acht beiderseits bemalt sind. Der mittlere unbewegliche Theil, eine grosse Tafel mit der Anbetung des Lammes unten, Gott Vater zwischen Maria und Johannes oben (vgl. Fig. 420 u. 421), befindet sich noch an der ursprünglichen Stelle, die vier Flügel des unteren Theiles, welche auf den Hauptseiten die gerechten Ritter, Richter, Einsiedler und Pilger, zur Anbetung des Lammes heranziehend, darstellen, nebst zwei oberen Flügeln mit singenden und musicirenden Engeln bilden eine der Hauptzierden des Berliner Museums, die äusseren Halbflügel von oben mit Adam und Eva bewahrt das Museum zu Brüssel. In St. Bavo wie zu Gent sind die fehlenden Theile grösstentheils durch Stücke aus jener trefflichen Copie ergänzt, welche Philipp II. vom Ganzen durch M. Coxcien hatte anfertigen lassen.

Da Hubert nur mehr zwei Jahre seines Lebensrestes dem Werke widmen konnte, hinterliess er es unvollendet, und die Verbindlichkeiten Jan's erlaubten diesem erst 1430—1432 die Fertigstellung. Mit ziemlicher Sicherheit Hubert zuzuschreiben ist die Mittelgruppe oben, deren ideale Grossartigkeit und Formschönheit von den sonstigen Werken Jan's allzuweit abweicht, auch die singenden und musicirenden Engel wie der grösste Theil der Anbetung des Lammes dürften von Hubert herrühren, alles Uebrige ist wohl von Jan's Hand, einschliesslich der

Rückseiten der Flügel, welche den adorirenden Stifter mit seiner Frau Elsbeth Burlut, die als Imitation von Steinsculpturen grau in grau gemalten beiden Johannes, und in der oberen Hälfte die Verkündigung mit Propheten und Sibyllen in den oberen Abschnitten enthalten. Sie erscheinen entschieden nüchterner und minder schwungvoll, aber in





Fig. 420 u. 421. Maria und Johannes vom Altarwerk der Brüder van Eyck in St. Bavo zu Gent.

ihrer realistischen Sicherheit, namentlich an den Stifterporträts und an den nackten Aktdarstellungen von Adam und Eva, gegenständlich wie technisch bis zu dem Grade vollendet, dass die letzteren als in ihrer Naturwahrheit anstössig aus der Kirche entfernt worden sind. Der grössere Meister war jedenfalls der noch stark idealisirende Hubert, der geschicktere Künstler der rücksichtslose Realist Jan.

Das Letztere lässt sich freilich unter den von Jan allein herrührenden Werken mehr an jenen profanen Inhalts erkennen, als an den Andachtsbildern. Die technisch allerdings wundervolle Madonna des Canonicus van der Paele in der Akademie zu Brügge (Fig. 422), wovon das Museum zu Antwerpen eine Atelierwiederholung besitzt, oder die Madonna des Kanzlers Rollin im Louvre, und zahlreiche Madonnen zu Antwerpen, Dresden, Berlin, Paris und Burleigh House verletzen durch die Prosa der Auffassung, die Unschönheit der Gesichtszüge und die Reizlosigkeit des Gestus, wie auch der Charakter des Andachtsbildes hinter dem des Cabinet-, ja Bravourstückes, der kirchliche Inhalt hinter dem Porträt- oder Genreeindruck, ja selbst hinter der stilllebenartigen Darstellung des Nebensächlichen zurücktritt. Wie öde wirkt auch der Christuskopf in Berlin von 1438, verglichen mit den Typen Hubert's van Eyck im Genter Altarwerk! Um so vollendeter dagegen erscheinen Jan's Bildnisse, besonders jene von genreartiger Auffassung, wie die Perle von allen Arbeiten der Art aus dem 15. Jahrhundert, das Doppelbildniss des Giovanni Arnolfini aus Lucca und seiner Frau Jeanne de Chenany von 1434. Dass die Porträtartigkeit der keineswegs anziehenden Persönlichkeiten, welche mit photographischer Rücksichtslosigkeit vom Scheitel bis zur Sohle der Natur abgelauscht sind, eine schlagende, wäre noch das Geringste. Höher noch steht die Malerei des Interieurs und alles Beiwerks, welche nicht blos an delicater und vollendeter Ausführung von keinem Werke aller Zeiten übertroffen wird, sondern an Lichtführung und coloristischer Stimmung des Ganzen selbst von keinem späteren Holländer bis Pieter de Hooghe herab überboten erscheint.

Kein Wunder, dass man im 15. Jahrhundert selbst an dem Verhältnisse der zwei Brüder zu einander irre ward und geneigt schien, den Jan zu bevorzugen, dem auch durch längeres Leben eine umfänglichere Bethätigung seiner Kunst und die Heranziehung von Schülern ermöglicht ward. Doch kennen wir von jenen, deren Schülerverhältniss wahrscheinlich ist, nur einen nach Namen und Werken genauer, weil er wie Jan van Eyck die Gepflogenheit hatte, seine Werke zu bezeichnen, nämlich Petrus Cristus von Brügge. Auch von ihm sind die Bildnisse das Beste, wenn auch jene Jan's nicht erreichend. Darunter spielt eine wichtige Rolle das 1449 gemalte Doppelbildniss eines Brautpaares, welches eben bei dem h. Goldschmiede Eligius die Brautringe einhandelt. (Cab. Oppenheim in Köln.) Es ergiebt sich dadurch eine eigenthümliche Mischung von Porträt- und genreartigem Heiligenbild, dem übrigens durch das stark betonte Beiwerk der Goldschmiedauslage ein guter Theil von Stillleben zugesetzt wird, der über die blosse Interieurausstattung ent-

schieden hinausgeht. In der That muss, wenn die künstlerische Behandlung der Landschaft vom Genter Altarwerk, des Interieurs von dem Arnolfinibilde des Jan van Eyck ihren Ausgang nimmt, der Beginn der Genre- und Stilllebenmalerei der späteren niederländischen Kunst um das Eligiusbild des Petrus Cristus herum gesucht werden.

Von dem Genter Gerard van der Meire ist bis jetzt kein Bild nachgewiesen, möglicherweise aber unter den angeblichen van Eyck's der Madrider Galerie zu suchen. Ein anderer Genter, Hugo van der



Fig. 422. Madonna des Canonicus van der Paele von Jan van Eyck in der Akademie zu Brügge.

Goes, erlangte mehr durch seine romantischen Schicksale — er trat als angesehener Maler in das Rooden Clooster bei Soignies und starb dort in Wahnsinn (1482) — in der Künstlergeschichte, als durch sein einziges gesichertes Werk, die in Farbe und Composition etwas trockene Geburt Christi, welche Tommaso Portinari in das Spital von S. Maria Nuova zu Florenz stiftete, in der Geschichte der Kunst. Ihm verwandt erscheint ein dritter Genter, Jost van Gent, der nach Italien und zwar an den Hof des Herzogs Federigo von Urbino übersiedelte und dort die jetzt in der Akademie daselbst befindliche Einsetzung des Abendmahles schuf.

In der Zeit der Letztgenannten war jedoch die Richtung der van Eyck's nicht mehr die einzige in den Niederlanden, und nicht mehr alle Kunst an das Vorbild derselben gewiesen. Denn der flandrischen Schule von Gent und Brügge hatte sich eine brabantische gegenübergestellt, welche von dem altberühmten Kunstmittelpunkte Tournai ausging. 1426, im Todesjahre Hubert van Eyck's, war dort Rogier van der Weyden bei dem sonst unbekannten Maler Robert Campin in die Lehre getreten und sechs Jahre später als Meister in die Gilde aufgenommen worden. Direkter Zusammenhang mit Hubert ist daher unmöglich, mit Jan unwahrscheinlich, da Rogier von Tournai nach Brüssel zog, und dort schon 1436 die Auszeichnung eines Stadtmalers empfing. Es kann ja nicht bezweifelt werden, dass Rogier Arbeiten der flandrischen Schule kannte und mit ihnen an Feinheit der Ausführung und an Naturstudium zu rivalisiren suchte, dass aber der einmal fertige Meister nicht leicht Wesentliches von Anderen sich aneignete, zeigt schon der Umstand, dass selbst sein zweijähriger Aufenthalt in Italien von 1449/50 auf die Arbeiten seines Lebensrestes bis 1464 nicht den geringsten Einfluss ausübte.

Seine Richtung ist auch vielmehr eine der flandrischen entgegengesetzte. Nach Aktionellem, Dramatischem strebend, ging er womöglich den zuständlichen Motiven, wie sie die Stärke der flandrischen Meister bildeten, aus dem Wege. Er bevorzugte daher Passionsdarstellungen vor Marien- und Heiligenbildern und legte den stärksten Nachdruck auf den pathetischen Antheil seiner Gestalten an der Handlung. Würde und Formschönheit, wie sie Hubert van Eyck so bewundernswerth zum Ausdruck bringt, ist ihm ebenso gleichgültig, wie die ruhige Tonstimmung Jan's. Seine Naturanschauung ist von scharfer Härte, sein Colorit kühl, und wenn auch das Machwerk fein und vortrefflich, so überwiegen doch Handlung und Inhalt. Bezeichnend hierfür ist sein Hauptwerk, die Kreuzabnahme im Escorial, in Atelierwiederholung im Prado zu Madrid, welche in höchst wirkungsvoller Composition die ganze Stufenleiter pathetischer Phasen vom Mitleid bis zum höchsten Schmerz, von der Ohnmacht bis zum Tode giebt. Aehnlicher Art sind die Passionsbilder zu Wien, Florenz und in der Capilla Real zu Granada, oder das grosse Jüngste Gericht im Hospital zu Beaune wie die Sieben Sakramente zu Madrid. Von welch dramatischer Gewalt aber die Trajan- und Herkenbaldbilder im Stadthaus zu Brüssel gewesen sein müssen, lassen die burgundischen Teppiche in der Stadtbibliothek zu Bern wenigstens noch ahnen. Kein Wunder aber, dass gerade das pathetische Element in Rogier's Kunst ihm einen grösseren

Schüler- und Nachahmerkreis erwarb, und dass besonders die Deutschen sich ihm zuwandten.

Neben der flandrischen und brabantischen Richtung der niederländischen Tafelmalerei muss indess noch eine dritte angenommen werden, die holländische. Von den Anfängen dieser gewinnen wir freilich, da der Bildersturm im Nordwesten gründlicher aufgeräumt hat, als in den übrigen Provinzen, kein ebenso anschauliches Bild, wie von der flandrischen und brabantischen Kunst. Wir erfahren aber von einer Schule zu Harlem, von welcher van Mander unter Anderem die landschaftliche Ausstattung eines Albert van Ouwater rühmt und sonst Gerrit tot S. Jans hervorhebt. Dem letzteren gehören wohl die Beweinung Christi und die Mirakel des h. Johannes in der Galerie zu Wien an, und es muss allerdings auffallen, dass an dem Mirakelbild ebenfalls die Landschaft von überwiegender Bedeutung erscheint. An die genannten aber reiht sich Dierik Bouts (Dirk van Harlem), der übrigens schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Löwen sesshaft war und dort 1475 starb. Das hindert jedoch nicht anzunehmen, dass er das Eigenartige seiner Kunst ebenso fertig aus Holland mitgebracht, wie Rogier aus Tournai. Es ist das specifisch malerische Element der Behandlung bei etwas ungelenker Zeichnung und Bewegung im Figürlichen, namentlich die überlegene Entwicklung der Landschaft und landschaftlichen Stimmung. Sein Hauptwerk, der Corpus-Christi-Altar in St. Peter zu Löwen, von welchem das Mittelbild mit dem Abendmahl noch an Ort und Stelle, ein Flügelpaar in München, das andere in Berlin sich befindet, zeigt namentlich in den Berliner Tafeln, als den bestgemalten der ganzen altniederländischen Gruppe, die coloristischen Vorzüge des Meisters deutlich genug. Noch mehr gilt dies von dem köstlichen kleinen Triptychon in München, mit der Anbetung der Könige im Mittelbilde, den hh. Johannes Bapt. und Christophorus auf den Flügeln. Johannes steht in einer sonnigen Berglandschaft, deren perspektivische Wirkung und Detailbehandlung selbst noch im 16. Jahrhundert unübertroffen und der berühmten Scenerie von Memling's Sieben Freuden weit überlegen ist, während am Christophorusflügel ähnlich wie an der Mannalese des Corpus-Christi-Altars eine Sonnenuntergangs- und Dämmerungswirkung erzielt wird, mit welcher verglichen verwandte Versuche jener Zeit als Stümperei erscheinen. Sollte aber hierin nicht ein Vorbote der holländischen Stimmungslandschaft zu erkennen sein?

Zu einer Art von Abschluss kam die niederländische Kunst durch Hans Memling, über dessen Herkunft keine Nachrichten vorliegen, der aber nach der auch urkundlich constant gebrauchten Form seines Vor-

namens muthmasslich deutscher Abkunft war. Seit 1478 erscheint er in Brügge, wo er auch 1495 (nicht wie die Legende berichtet, im Spital, sondern in vermöglichen Verhältnissen) starb. Seine technische Behandlung weist auf die Schule Rogier's, mit welcher sich aber die mehr zuständliche Auffassung der flandrischen Schule und selbst eine Spur von kölnischem Idealismus verbindet. Zwei Vorzüge aber heben ihn vor allen Vorgängern hervor, nämlich die holde Anmuth und die höhere zeichnerische Schönheit, welche ihn in entschiedenen Gegensatz gegen die prosaische Nüchternheit Jan's und gegen die herbe Formensprache Rogier's oder die Ungelenkheit der Dierik'schen Gliedermänner setzen. Wenn übrigens die Memling'schen Madonnen etwas von dem Zauber der kölnischen des Meisters Stephan oder des sienesischen Simone erreichen, so ist doch an keine Entlehnung zu denken, obwohl Memling nach den architektonischen Hintergründen des Ursulaschreines Köln genau kennen musste.

Man kann sich kaum Holderes vorstellen als die h. Katharina auf dem Mittelbilde des Johannesaltars im Hospital zu Brügge, kaum Milderes und zugleich Vornehmeres als die Madonna hier und in anderen Madonnenbildern. Die h. Ursula mit ihren Jungfrauen am Ursulaschrein des genannten Spitals sind Typen keuscher Jungfräulichkeit, die Engel an Lieblichkeit mit jenen Fiesole's zu vergleichen. Dazu verbindet er einen unerschöpflichen Reichthum der Phantasie mit vollendeter Meisterschaft in der Anordnung der complicirtesten Stoffe, wie dies die sog. sieben Freuden Mariä in München und das kleinere Bild der sieben Schmerzen Mariä in Turin zeigen.

Mit Memling, in welchem sich die Sondereigenschaften der einzelnen niederländischen Schulen bereits vermischen, ist die Entwicklung der altniederländischen Malerei abgeschlossen. Keineswegs aber der Betrieb, der durch das ganze erste Viertel des 16. Jahrhunderts im Wesentlichen auf der von Memling geschaffenen Grundlage bestehen blieb, wie dies die Werke des Gerard David aus Oudewater zeigen, des einzigen, den wir aus dieser Gruppe vor Massijs und vor dem Anfange der Renaissancekunst genauer kennen.

Wie aber die niederländische Tafelmalerei aus der Miniaturkunst entsprang, so wirkte sie auch wieder auf dieselbe zurück. Allerdings ist nicht erweislich, dass ein Tafelmaler sich auch mit Bücherschmuck befasst habe, während es wohl vorkam, dass Miniatoren, wie der berühmte Simon Marmion, gelegentlich auch ein Tafel- oder Wandbild herstellten. Die Beschränkung auf Deckfarbe wie die Natur des Pergaments lassen zwar die zarte Feinheit und den wunderbaren Emailschmelz der

niederländischen Oelbilder nicht erreichen, aber immerhin finden sich namentlich in den Bibliotheken zu Brüssel, Paris und Wien treffliche Arbeiten, manchmal auf ein Titel- oder Widmungsbild beschränkt, gelegentlich in überreicher Zahl, wie z. B. das Brevier des Herzogs von Bedford nicht weniger als 2500 Illustrationen aufzuweisen hat. Als das kostbarste der einschlägigen Werke ist das Breviarium Grimani in der Marcusbibliothek zu Venedig zu bezeichnen, unter dessen Miniatoren Lievin van Lathem und Gerard Horebout durch eine Nachricht von 1521 gesichert sind.

Werfen wir zum Schluss noch einen Blick auf die ganze Lage, so können wir nicht übersehen, dass ebenso wie gegen das Ende der romanischen Periode Deutschland, so im 15. Jahrhundert Frankreich auf der ganzen Linie der bildenden Kunst von der Hegemonie zurücktrat, die es durch mehr als zwei Jahrhunderte innegehabt. Auf seinem glorreichsten Felde, der Architektur, erschöpft hinter Deutschland zurückbleibend, und in der Plastik von Italien weit überflügelt, hatte es selbst in der Miniaturkunst, auf welche sich der kleinlich gewordene Luxus geworfen, nicht vor der niederländischen Ueberlegenheit Stand halten können. — England hatte sich die französische Gothik rationell und mit mehr Selbständigkeit als vordem die normannische Bauweise zu Nutze gemacht, und namentlich im Perpendicularstyl eine nationale Bauweise gefunden, welche die Zweckmässigkeit mit einem sprechenden Ausdruck der englischen Anschauungen verband. — Der feudalen Richtung der englischen Kunst gegenüber war die mehr bürgerliche Deutschlands besonders in den Reichsstädten zur Blüthe gelangt, und zwar nicht blos auf architektonischem Gebiete, sondern in allen Zweigen der Kunst. Je lebhafter aber die bürgerlichen Kreise dafür eintraten, desto weniger war es zu vermeiden, dass die künstlerische Thätigkeit gewerbliche Wege einschlug, welche nicht selten auf die breiten Strassen des Handwerkes mündeten. Freilich lenkten auch von diesen manchmal Talente wieder ab, welche im Gewerbe erzogen sich zur Kunst aufzuschwingen wussten, doch erscheint dies vor dem Ende des 15. Jahrhunderts nicht eben häufig.

Die Länder im Westen und Nordosten des Continents, Spanien einerseits, Scandinavien anderseits, boten nur in architektonischer Hinsicht zur Betrachtung einigen Anlass. In Spanien suchte man die Gothik Frankreichs durch Dimensionen und üppigen Prunk zu überbieten. In Scandinavien begnügte man sich mit der Aneignung der Weise des norddeutschen Tieflandes und namentlich der deutschen Ostseeküsten. Dasselbe ist in Polen der Fall, welches jedoch zuweilen auf dem Wege über

Schlesien seine Cultur auch aus dem Herzen Deutschlands holte, wie wir z. B. Nürnberger Kunst dort wiederholt antreffen. Ungarn erscheint in der Cultur als Nebenland der benachbarten Ostmark.

Zwei Völker aber stehen im 15. Jahrhundert vor allen anderen auf dem Kampfplatz, allein in der Kunst das höhere Princip vertretend, welches sie nicht blos als Gegenstand des Luxus und der Decoration oder als Aufgabe handwerklicher Production, sondern als nationale Herzensangelegenheit gelten lässt, nämlich die Niederlande und Italien. Während die ersteren in etwas einseitiger Beschränkung auf die zierliche Cabinetskunst der Tafelmalerei ihre Befriedigung in einer etwas kleinlichen und miniaturartigen Vollendung suchen, erscheint die Neigung Italiens, das ohne irgendwelche Einschränkung in allen Kunstgebieten, vorab aber in der Wandmalerei und Marmorplastik sich bethätigt, auf das Grosse, Monumentale, gerichtet. Die Ueberlegenheit beider Länder auf ihren bevorzugten Gebieten ist so bedeutend, dass alle anderen Culturländer Europas hierin mehr oder weniger ihrem Einflusse erliegen müssen. Die Domäne der Niederlande, über Spanien bis Andalusien und Catalonien, über Frankreich bis auf das Rhônegebiet, über Nord- und Westdeutschland und selbst nach Scandinavien reichend, scheint die grössere zu sein, da die italienische Weise sich zunächst auf Südspanien und Südfrankreich, und auf das Alpengebiet bis zur Wasserscheide beschränkt. Trotzdem war es gegen Ende des 15. Jahrhunderts klar, wohin sich der Sieg dieser Rivalität neigen müsse. Denn die Niederlande lassen bei dem nach Memling unverkennbaren Absterben der alten Schule noch nicht das Keimen einer neuen nationalen erkennen, während in Italien die neue Kunst schon erwacht ist, noch ehe sich die Gruft des letzten mittelalterlichen Künstlers geschlossen. Konnten doch selbst Meister allerersten Ranges, wie sie in Deutschland aus den absterbenden mittelalterlichen Localschulen erstanden, die einheimische Kunst nicht länger vor dem Eindringen italienischen Einflusses schützen, als sie selbst lebten und wirkten. Um so weniger aber vermochten die Niederlande Widerstand zu leisten, deren selbständige Bedeutung gerade da versiegte, als Deutschland seine grössten Kunstheroen begrüsste. Als aber die Niederlande selbst die Beute des Italianismus geworden, fielen die von ihrer Kunst abhängigen Länder selbstverständlich unter italienischen Einfluss, der im 16. Jahrhundert überhaupt fast den ganzen Continent eroberte.

Ortsregister.



Druck von Julius Mäser in Leipzig-Reudnitz.







